







Deutsche

National-Litteratur

Deutsche

National-Litteratur

Historisch kritische Ausgabe

Unter Mitwirkung

von

Dr. Arnold, Dr. G. Balke, Prof. Dr. K. Bartsch, Prof. Dr. R. Bechstein,
Prof. Dr. O. Behaghel, Prof. Dr. Birlinger, Prof. Dr. H. Blümner, Dr. F. Bobertag,
Dr. R. Boxberger, Dr. W. Creizenach, Dr. Joh. Crueger, Prof. Dr. H. Duntzer,
Prof. Dr. A. Frey L. Fulda, Prof. Dr. L. Geiger, Dr. R. Hamel, Dr. E. Henrici,
Dr. M. Koch, Prof. Dr. H. Lambel, Dr. R. Frhr. v. Liliencron, Dr. G. Milchsack,
Prof. Dr. J. Minor, Dr. F. Muncker, Dr. P. Nerrlich, Dr. H. Oesterley, Prof. Dr. H. Palm,
Prof. Dr. P. Piper, Dr. H. Pröhle, Dr. Adolf Rosenberg, Prof. Dr. A. Sauer, Prof.
Dr. K. J. Schröer, R. Steiner, Prof. Dr. A. Stern, Prof. Dr. F. Vetter,
Dr. C. Wendeler, Dr. Th. Zolling u. a.

herausgegeben

von

Joseph Kürschner

163. Band

Zweite Abteilung

Geschichte der deutschen Litteratur II

Stuttgart

Union Deutsche Verlagsgesellschaft

Geschichte der deutschen Litteratur

Zweiter Teil

Seit dem Ausgang des Mittelalters

Von

Dr. Karl Borinski



Stuttgart
Union Deutsche Verlagsgesellschaft

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Vorwort.

Nachfolgender litterargeschichtlicher Abriß dient seinen besonderen Zwecken, wie der Titel des großen Sammelwerkes anzeigt, dem er als historisches Geleitwort beigegeben ist. Er bedarf daher nicht der Rechtfertigung, deren heutzutage niemand sich entschlagen könnte, welcher den Beruf in sich fühlt, den vielen vorhandenen Darstellungen der deutschen Litteraturgeschichte eine neue anzufügen.

Wohl aber beansprucht er einige einführende Bemerkungen über den Plan und die leitenden Grundsätze, nach denen er gearbeitet ist. Erscheinen Aufgaben und Beruf des Historikers überhaupt gegenwärtig eifriger prinzipieller Diskussion ausgesetzt, so ist diese Erörterung auf dem litterarischen Felde geradezu unausweichlich geworden. Es finden sich dafür mannigfache Gründe.

Was man noch im vorigen Jahrhunderte Gelehrtengeschichte nannte und gegenwärtig, wo sich dieser Begriff in der That nur noch sehr teilweise aufrechterhalten ließe, besser allgemein Litteraturgeschichte nennt, ist wesentlich aus den Verhältnissen und dem Bedürfnisse der neuen Zeit hervorgewachsen. Der Bücherdruck — jedermann weiß es — hat diese Verhältnisse geschaffen. Das praktische Bedürfnis, das sich daraufhin im menschlichen Geiste geltend machte, war Ordnung und Licht in das Chaos der Litteraturerzeugnisse zu bringen, das uns nach Zeit und Raum als ein immer höher schwellendes Meer umgiebt.

Solange die Menschheit nur mit Manuskripten ihren geistigen Verkehr bestritt, erschien diese Aufgabe weit einfacher. Das Manuskript ist nur das Vehikel einer geistigen Gesellschaft, die sich als solche persönlich kennt, räumlich in Fühlung und historisch durch Tradition miteinander verbunden ist. So ist es im Alter-

tum, so ist es im Mittelalter. Mit dem Bücherdruck wurde die geistige Mitteilung allgemein, frei, unkontrollierbar. Wenn mit den steigenden Erleichterungen der Technik und dem Aufschwung der Industrie es jetzt schon längst dahin gekommen ist, im Druck nur den Vervielfältiger des Manuskripts für so und soviel gesonderte Gesellschaftskörper und Interessenkreise zu sehen, so bleibt nichtsdestoweniger die ideale Möglichkeit der allgemeinen freien geistigen Mitteilung ein unveräußerliches Vorrecht des Bücherdrucks, das respektiert sein will.

Wir haben seitdem ein Publikum in ganz anderem Sinne und Umfang, als es die Alten hatten, vom Mittelalter ganz zu geschweigen. Die Vorteile und Nachteile für den Stand und die Verfassung des Geistes wollen wir hierbei nicht erörtern. Sondern wir wollen daran erinnern, daß es dieser gewaltige neue Faktor im geistigen Leben der Menschheit gewesen ist, der zuerst denkende Köpfe darauf gebracht hat, neben den verschiedenen unmittelbaren Aufgaben des Geistes sich die gleichsam mittelbare einer Untersuchung der geistigen Wirkungen im allgemeinen zu erwählen. Man kann diese neue Tendenz ansteigend in der Geschichte der Philologie verfolgen, derjenigen Wissenschaft, welcher die Obhut und Pflege des erworbenen Geistesschatzes der Menschheit anvertraut ist. Von dem äußerlichen Interesse am Lebensgange und den Lebensumständen der Schriftsteller, von der Katalogisierung ihrer Werke, dem Lobe ihrer Verdienste schritt man zu summarischer Kritik ihres Charakters, ihres Talents, zur Wertbestimmung und gegenseitigen Abwägung ihrer Leistungen fort. Die lexikalische Form, in der wir bei einem schon so ausschließlich litterarhistorischen Geiste wie Bayle noch diese universalbiographische Thätigkeit ausgeprägt finden, wich immer mehr der historischen Anordnung. Wo man früher nur Aggregate gleichzeitiger oder einander ablösender Schriftsteller sah, lernte man nach und nach Gruppen, Schulen, wechselnde Strömungen zusammenzufassen. Herder erschien und ergriff diese Tendenz mit der ihm dafür eigenen Auffassungsgabe, dem sicheren Takt, der sich dem Geiste der verschiedenen Zeiten und Völker gleichmäßig hingebenden Begeisterung.

Die Ergebnisse der neuen Betrachtungsweise überraschten und nahmen ein. Es ist kein Wunder, daß sie wohl auch blendeten und verwirrten. Anthropologische, ethnographische und geschichts-

philosophische Theoreme bemächtigten sich ihrer zu entschiedenen Behauptungen mit immer kühnerer Voraussetzung. Man hatte kaum einige notdürftige Erfahrungsbegriffe gesammelt über das gemeinsame Gepräge in der geistigen Physiognomie von Zeiten und Völkern, so begann man sie auch schon transscendental zu fassen, sie zu Gesetzen, Grundbedingungen, Dogmen zu stempeln. Erscheinen der natürlichen Anschauungsweise die geistigen Äußerungen des Einzelnen als die Faktoren, die das geistige Gesamtbild einer sich kennbar abgrenzenden Epoche, eines charakteristischen Volkstums bestimmen, aus denen es sich gleichsam zusammensetzt, so mußten jetzt umgekehrt jene Schemen aus der subjektiven Abstraktion der Forscher die Zeitalter, die Sphären, die Rassen den Grund abgeben für die Leistungen der einzelnen Geister, großer und kleiner. Sie waren nur noch Blasen, die irgend ein sich selbstherrlich wandelndes, abstufendes, unterscheidendes Fluidum aufwarf. Was dieses wohl bedeuten sollte, darauf hütete man sich sorgfältig einzugehen. Ebensowenig wie sich diejenigen, welche solche Behauptungen aufstellten, wohl Gedanken machten, wie ihr eigener Geist sich unter diesem Gesichtspunkte ausnehmen möge. Man begnügte sich mit bedeutsamen Hinweisungen auf autoritative Philosophien, wie z. B. die des Spinoza, der man doch wohl Unrecht thut, wenn man ihre ideale Necessitation für so bequeme Schlüsse eines metaphorischen Hylozoismus verantwortlich macht.

Paradoxien in der Wissenschaft wirken nicht nur oft recht heilsam selbst auf ihren strengen Gang, sondern stets unterhaltend und auf die Menge anziehend. Bemächtigen sie sich eines geistreichen, poetischen Kopfes, wie der jüngst verstorbene H. Taine, der soviel Sachkenntnis und Urteil besitzt sich in seinen thatsächlichen Untersuchungen durch sie nicht eben stören zu lassen, so verleihen sie wirklichem wissenschaftlichem Verdienste einen Beigeschmack von prickelndem Interesse, der weit entfernt ist durch Trockenheit abzustoßen, wie dieser Schriftsteller von seiner mechanistischen Theorie zu befürchten vorgab. Im Gegenteil! Das Publikum hört es recht gern, daß es im Grunde all den vielen Geist selber mache, den es jahraus, jahrein konsumiert. Es läßt sich mit Vergnügen als rotierende Maschinerie behandeln, deren Wirkungen nach einem „notwendigen System vorhergesehener Bewegungen“ im voraus zu berechnen sind. Denn — „alors

peut-être on pourra prévoir!“ Es ist eine so hübsche Sache um das Prophezeien. Das Publikum aller Zeiten hat es immer gar zu nett gefunden.

Nun können aber Paradoxien doch auch ihre unberechenbaren Nachteile haben, wenn sie nach und nach das strenge, korrekte Denken zu beeinträchtigen und sich in den Rang von Erkenntnissen gleichsam tumultuarisch, wenn auch nur für Zeiträume, einzusetzen suchen. Diese Nachteile können theoretisch wie praktisch fühlbar werden. Theoretisch — denn sie beunruhigen alsdann, statt anzuregen. Sie halten, wie in unserem Falle besonders zu bemerken, erneute Bemühungen um Sicherstellung der Wahrheit auf, die sie gerade hatten aufrufen sollen. So ist, um nur eines anzuführen, das ganze große Gebiet geistiger Forschung, das den Thatsachen der Mitteilung zu Grunde liegt, seitdem Leibnitz es zum erstenmale ins Auge gefaßt hat, völlig unbestellt geblieben. Dies nur erklärt die unsicher tastende, völlig zufällige, äußerliche Art, mit der man gegenwärtig die Entstehung von Ideen, Anschauungs- und Empfindungsmotiven, Symbolen, Redeweisen durch unablässige chronologische Rückverfolgung von jedem gegebenen Lokal aus zu derivieren sucht. Man glaubt sich hierbei auf die Methode der Naturwissenschaften berufen zu können. Aber diese untersucht erst die Art und Ausbildungsweise der Keime, Beziehungen und Unterschiede der Formen, spezifische Kennzeichen u. s. w, ehe sie an Theorien über Herkunft und Verbreitung geht. Durch diese allein glaubt sie noch nichts erklärt. Sie hat ihre Anatomie und Physiologie. Wo sind diese auf unseren Gebieten? Hier weiß man sich schon sehr viel, wenn man das Wort „Entwicklung“ in möglichst leerer und unbestimmter Verwendung, aber mit der ganzen Sicherheit des „exakten“ Forschers ausgestattet im Munde führt.

Von den praktischen Nachteilen, die jene Lehren im Gefolge haben, können wir in diesem Zusammenhange kaum reden. Sie berühren mehr den Pädagogen, den Moralisten, den Ästhetiker. Man frage sich: was hat Geisteswissenschaft noch für einen erziehenden Zweck, wenn sie die Unmöglichkeit einer Bildung aus sich heraus, einer methodischen Übung und Ausgestaltung der inneren Kräfte zu ihrem Prinzip erhebt? Was hat sie für einen ethischen, wenn sie der Seele keine anderen Aussichten eröffnet, als die einer stumpfen bedingungslosen Abhängigkeit von den

Einwirkungen ihres „Milieus", der Rasse, der Sphäre, des Zeitpunkts; die unausweichliche Unterwerfung unter einen herrschenden Geisteszug (faculté maîtresse), der doch wohl meist ein trivialer oder nichtswürdiger sein wird? Denn wie allgemein und wie wenig erbaulich sind doch durchwegs die geistigen Kennzeichen der Rassen, Ären und Lokalitäten im rein anthropologischen und ethnographischen Sinne! Und da jener Geisteszug das notwendige, zu berechnende, stereotype Resultat des „Milieus" ist, welch schlimmen Trost giebt solche Wissenschaft der Kunst, dem Künstler, der auf Abweichung, auf Unterscheidung, auf freien Ausdruck seines inneren Wesens sein Wirken gestellt wissen möchte! Sehen wir doch die Proben auf diese Ansätze schon allzu deutlich im Charakter unserer Zeit, der Mechanisierung der Gesellschaft, der Uniform in Litteratur und Kunst. Wenn die Philologen jetzt verblüfft vor der Thatsache stehen, daß die Leitung der Schule ihren Händen entgleitet und in die der Naturkundigen überzugehen droht, so müssen sie eben die Erfahrung machen, daß auch Wissenschaften mit ihrem eigentümlichen Charakter ihr Lebensrecht aufgeben; daß bei den fortwährenden schiefen, haltlosen Bezügen auf die Naturwissenschaft man von autoritativer Seite ganz konsequent verfährt, sich lieber an das echte, leistungsfähige Mittel zu halten, statt an das schwächliche Surrogat.

Ich kann also den „Recht und Vernunft beliebenden Leser" (eine schöne, wenngleich etwas altmodische Anrede) darüber beruhigen, daß er das Stichwort „milieu" auf den nachfolgenden Seiten nicht mehr anzutreffen Gefahr läuft. Schon damit er sich über den Verstoß gegen die Logik nicht ärgere, der für die deutsche Ausdrucksweise darin enthalten ist. Wir denken uns unter „milieu" die Mitte, das in der Mitte Befindliche und doch soll es das bedeuten, was um die Mitte herum ist, was darauf Einfluß übt. Die wenigsten, die das Wort jetzt in den Zeitungen liebkosen, mögen freilich wissen, daß es nur eine Übersetzung des lateinischen medium und einen ursprünglichen Terminus der Naturwissenschaft darstellt, wo man von trüben, flüssigen u. dgl. Medien zu sprechen gewohnt ist. Auch da bedeutet es nur das, was sich irgendwo mitten inne befindet, Wasser, Luft u. dgl., nicht aber den Umring der auf einen in ihrer Mitte befindlichen ruhenden Körper einwirkenden Kräfte. Um solche aber, um bestimmte standverändernde Kräfte, und nicht bloß allgemein um

qualitative und quantitative Veränderung (etwa durch Nutrition, Endosmose!) soll es sich doch auch nach jener Anschauungsweise handeln. Spricht doch auch Taine von „l'histoire réduite à une géométrie des forces"! Wenn man schon Vorstellungsweisen aus fremden Wissensgebieten entlehnt, warum giebt man sich nicht Rechenschaft über sie? Warum bemüht man sich nicht, sie einheitlich, eindeutig und durchgehend in Übereinstimmung zu gestalten?

Um Kräfte, um geistige Kräfte handelt es sich in der That sowohl in der Geschichte im besonderen Sinne, als in der Geistesgeschichte im allgemeinen, wovon die politische wie die Litteraturgeschichte nur ein Teil ist. Diese Kräfte sind für die Vernunft unweigerlich an die Persönlichkeiten gebunden. Wir haben gar keine andere Möglichkeit sie zu fassen. Denkbequemlichkeit und Mystik, die meist in deren Gefolge ist, mag sich hier bei unbestimmten Vorstellungen von geistigen Massenkräften beruhigen. Das Denkbedürfnis wird sich schließlich stets veranlaßt sehen, diese gleichsam aufzudröseln, sie immer weiter und höher fortschreitend in Einzelheiten, neben-, über-, untergeordnete, in bestimmende, folgende, gegenstrebende und so ohne Ende fort aufzulösen. Sollen wir nicht lieber gleich sagen, daß dies das Geschäft des Historikers im höchsten geistigen Sinne überhaupt bedeutet? Ranke wenigstens hat es so gefaßt. Eine geistige Kraft d. h. eine Persönlichkeit tritt ein in diese Welt der Zwecke. Sie findet sich in der Folge von so und so vielen stärker und schwächer bestimmenden, im Verein mit so und so vielen mehr oder minder gegenstrebenden, mit denen sie — und nur sie — sich auseinanderzusetzen hat. Sie wird ihre Stellung wählen, sie findet ihre Zwecke, sie wird folgen, gegenstreben, bestimmen, sie tritt zu anderen, gegen andere, über andere, in welchem Verhältnisse oder Kreise es auch sei. Von der breiten Basis bis zur höchsten Spitze, von den Niederungen des allernächsten Bedürfnisses bis zu den Höhen, auf denen die Direktiven für die Geschicke der Völker, die Zustände der Menschheit gefaßt werden, immer das nämliche, unauflöslich in sich verbundene und vermittelte Bild Diese Kräfte ergänzen sich, treten zusammen, schieben sich durcheinander, heben einander auf — je nach ihrer Konfiguration. Sie schaffen ihren Geschlechtern Bedürfnisse oder kommen solchen entgegen, die sich gegen die Tendenz ihrer Vorgänger fühlbar machen. In ihrer höchsten Bedeutung schaffen sie ihr Volk,

ihr Zeitalter, sei es durch Gesetzgebung, Heerzüge, Politik, durch Erfindungen und Entdeckungen oder durch Ideen, Institutionen, Kunstwerke. Ja bis auf äußerliche Kennzeichen: Gebräuche, Tracht und Mode, Stilformen wird es uns möglich sein ihren Einfluß zu verfolgen, wenn wir die Gesetzmäßigkeit in der Symbolik des Ausdrucks, die Systematik der künstlichen Zeichen uns einmal klarer zum Bewußtsein gebracht haben werden.

Dies möge kurz zur Rechtfertigung dienen für die Anschauungen, die uns bei der Konzeption der nachfolgenden Kapitel deutscher Litteraturgeschichte geleitet haben. Über ihre Abgrenzung und die Einordnung des Materials in sie kann man wie überall in fließenden Verhältnissen im einzelnen abweichender Ansicht sein. Im ganzen rechtfertigt sich die Bestimmung ihrer Anlage wohl von selbst, und auch im besonderen wird man hoffentlich niemals die Motivierung oder zum mindesten die Beziehungen vermissen, die uns veranlaßt haben, die Dinge so und nicht anders zu stellen. Nur wollen wir hierbei noch besonders in Erinnerung gebracht haben, daß nach dem Plane des Sammelwerks, auf das wir hinweisen, es sich hier um eine Geschichte der deutschen National-Litteratur handelt. Die Dichtung als für sich bestehende und sich in sich selber fortbildende Kunst steht also ausschließlich im Vordergrunde und alle übrigen litterarischen Verhältnisse können nur anklingen. Bei einer Darstellung der deutschen Geistesgeschichte in der Gesamtheit ihrer litterarischen Dokumente müßte die Anordnung vielfach anders ausfallen.

Die Hinweisung auf durchaus zuverlässige, durchwegs von Facharbeitern z. T. ausgiebigst und vortrefflich eingeleitete Ausgaben erleichtert in unserem Falle die gelehrte Kleinarbeit der Citate und Noten ganz wesentlich. Wir haben uns im Citieren der Fachlitteratur daher mit gutem Gewissen Reserve auferlegen dürfen, um den so ersparten Raum, wie die gesammelte Aufmerksamkeit des Lesers hier ganz der historischen Übersicht zuwenden zu können. Mögen verehrte Fachgenossen, wenn sie gelegentlich Verweisungen auf ihre Arbeiten vermissen sollten, deshalb nicht glauben, daß wir solche übersehen haben oder ihnen nicht gerade viel verdankten. Mitunter mußten wir geringerwertige Monographien erwähnen, bloß weil sie für gewisse Partien die einzigen sind, andere dagegen an übersetzten Stellen oder als aus unserem Rahmen herausfallend unterdrücken. Dem Verfasser

durfte es wohl gestattet sein, eigene Forschungen und Anschauungen durch den Hinweis auf ihre fachmäßige Begründung zu stützen. Hierbei sei bemerkt, daß er gelegentlich auch die Ergebnisse noch nicht veröffentlichter Untersuchungen, sobald sie ihm sicher dünkten, einzuarbeiten nicht unterlassen hat: so besonders die einer größeren Arbeit über „Baltasar Gracian und die Hoflitteratur des 17. und 18. Jahrhunderts".

Sammelwerke von den Dimensionen und in dem Verhältnis des Kürschnerschen von der deutschen National-Litteratur haben sonst ein eigentümlich symptomatisches Gepräge. Als die Alexandriner und Byzantiner ihre Kanons, Lexika, Anthologien und Blumenbeete aus der griechischen Litteratur anlegten, gab es kein Hellas mehr im Geiste. Als die Benediktiner ihre großen Ausgaben der Kirchenväter veranstalteten, war es mit der Herrschaft der Scholastik definitiv vorbei. Mit der grande Encylopédie wurde die klassische Geisteskultur der Franzosen zu Grabe getragen. Das Gegenteil hoffen wohl mit dem Herausgeber sämtliche Mitarbeiter von diesem Werke. Nachstehende Darstellung der Geschichte der deutschen National-Litteratur aber wünscht nichts mehr, als ihr Scherflein dafür beizutragen, daß diese selbst erst möglichst spät „historisch werde".

München, 1. Mai 1893.

Der Verfasser.

Erstes Kapitel.

Die Reformation. Luther. Das protestantische Kirchenlied.

Die ausgebreitetste, tiefstgehende, folgenreichste Bewegung der gesamten Kulturmenschheit in den neueren Zeiten, die Reformation, bestimmte in ihrem Heimatlande Deutschland zugleich die neuere Litteratur. Der Mann, der ihr Puls und Atem für alle Welt erteilte, Martin Luther steht für uns, seine Landsleute, zugleich an der Spitze unseres nationalen Schrifttums.

Um die ausschlaggebende Bedeutung, welche die deutsche Litteratur in der Folgezeit unter ihren europäischen Schwestern gewinnen sollte, um die Erlangung ihrer Weltstellung, die ihr im Mittelalter versagt blieb, richtig verstehen und würdigen zu können, gilt es diese wichtigste Thatsache von Anfang an fest im Auge zu behalten. Die notwendigen, für unser Vaterland unheilvollen politischen Folgezustände der Reformation, der dreißigjährige Glaubenskrieg mit seinem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Elend, die dadurch geforderten Neubildungen in Staats-, Wirtschafts- und Rechtsleben verhüllen für den äußeren Anblick die tiefgehenden Beziehungen zwischen der Glaubensreinigung im 16. Jahrhundert und der großen Erhebung der Bildung und des Geschmacks im achtzehnten. Gleichwohl erntete diese nur, was jene gesäet hatte. Wie alle großen und beherrschenden künstlerischen Gebilde der Menschheit, wie die griechische Architektur und Plastik, das Homerische Epos und die Äschyleische Tragödie; wie die neuere Kunst der Italiener und das begründende Gedicht ihrer Sprache und Nationalität, Dantes göttliche Komödie: so ruht auch die deutsche klassische Litteratur mit all ihren befreienden und

auferbauenden Wirkungen für die geistige und sittliche Kultur auf dem Felsengrunde jenes alles tragenden und durchdringenden religiösen Sinnes, der in Luther seinen für alle Welt kenntlichen Ausdruck fand. Seine Bibelübersetzung schuf auf gleich geweihtem Grunde, wie Dantes Gedicht, unsere Sprache. Nicht weniger abweichend vom alten Hochdeutsch wie das Italienische vom Lateinischen, steht sie in dunklem Übergangsprozesse ausgegoren, in Luthers unvergänglichem Werke so rein, so fertig da, wie die lateinische lingua rustica des Mittelalters in Dantes Italienisch Lange Zeit war dies Bibelwerk in schlichtem äußeren Gewande auf dem Tisch des Bürgerhauses das einzige Band unserer Nationalität. Luther hatte „keine gewisse, sonderliche, eigene Sprache im Deutschen, sondern brauchte der gemeinen deutschen Sprache, daß ihn beide, Ober- und Niederländer, verstehen mochten".[1]) Er legte die Sprache der Sächsischen Kanzlei zu Grunde, die unter Kaiser Maximilian nach österreichischer Lautgebung[2]) sich ihre Geltung im Verkehr der Reichsstände verschafft hatte. Über Nord und Süd mit ihrem stark geprägten Gegensatz, über die vielen Stämme mit ihren Dialekten und die noch zahlreicheren Staaten mit ihren verschiedenen Interessen reichte ausgleichend und bindend das göttliche Wort aus dem Munde des teuern Mannes Dr. Martin Luther. Hier lernten unsere Dichter und Denker lesen.

Die biblische Luft bezeichnet ebenso die Jugend Kants, unseres größten Philosophen, wie Goethes, unseres größten Dichters, der ihrer Morgenstimmung in seiner Selbstbiographie leuchtende Farben geliehen hat. Ohne Luther können wir Klopstock, den Sänger des Messias, nicht denken, ohne die Reformation nicht Lessing, der Luther „am liebsten zu seinem Richter haben möchte, den großen, verkannten Mann, der uns von dem Joche der Tradition erlöste". In Schiller bereitete der Prediger den Dichter vor, er blieb der Lebensberuf unseres größten klassischen Humanisten, Herders. Selbst von der Jugend Wielands, des leichten Weltkindes unter unseren klassischen Schriftstellern, sind diese biblischen Einflüsse nicht abzutrennen. Jakob Grimm konnte „das Neuhochdeutsche in der That als den protestantischen Dialekt

1) Kürschners Deutsche Nat.-Litt. Bd. 15, S. 428. — 2) Luthers Sprache hat also bereits unsere jetzigen Diphthongierungen der langen Vokale î und û zu ei und au (haus, streit statt des früheren hûs, strît), die in Bayern und Österreich aufkamen.

bezeichnen, dessen freiheitatmende Natur längst schon ihnen unbewußt, Dichter und Schriftsteller des katholischen Glaubens überwältigte". Schon im siebzehnten Jahrhundert sprach man von einem „deutschen Atticum, dem Lutheranum". In dieser klaren, kräftigen, allbezeichnenden Sprache lebte ein Geist, wie der jenes berühmten attischen Volksredners. Luther ist zugleich der Demosthenes seiner Nation. Nur daß er seine Sache zum Siege führen durfte. Die deutsche Humanitätsbildung und der deutsche Idealismus sind die Krone des Lutherischen Geisteswerks. Durch die Jahrhunderte unfruchtbarer theologischer Zänkerei und engherziger Buchstabengläubigkeit floß tief und still jene unerschöpfte Quelle geistiger Freiheit und Ehrlichkeit, von Gemüt, Schwung Phantasie und Herzenswärme, die in Lessing und Kant, in Schiller und Goethe so glänzend wieder ans Tageslicht trat. Luther war zugleich der Dichter seines Volkes. Einer der einflußreichsten trotz des wenigen, was er in gebundener Rede ausgesprochen hat. Er schuf das neue, das evangelische Kirchenlied, in den Zeiten der tiefsten Not, des düstersten Verhängnisses der letzte Trost der Nation in allen ihren Schichten.

Die deutsche Litteraturgeschichte hat vornehmlichen Anteil an dem Leben des Reformators, das dem deutschen Volke in all seinen Ständen und Berufsarten ins Herz und von früher Jugend auf ins Gedächtnis geschrieben ist. Sein Geburtstag (10. November 1483) gilt als halber Feiertag. Er stammt aus dem Mannsfeldischen, der Sohn eines Bergmanns zu Eisleben. Der groß und berühmt Gewordene konnte sich am Schlusse seines Lebens der Streitsache der Grafen seines Heimatlandes annehmen. Auch ihm, wie den vornehmsten gerade der deutschen Geisteshelden steht in der Jugend eine sinnige gemütreiche Mutter zur Seite. Die auffallenden Anlagen des Knaben bestimmen ihn trotz knapper Verhältnisse zum Studium. Den Kurrendeschüler Martin Luther, der mit geistlichem Gesange von Haus zu Haus zieht, hat das deutsche Volk von vielen Bildern und kleinen Erzählungen her in der Erinnerung behalten. In Erfurt Student (1501) und bald promoviert (1502) bereitet er die Schicksalswendung seines Lebens. Es bedurfte wohl keines äußeren Ereignisses (eines furchtbaren Gewitters, das ihn überfiel), um ihn dazu zu bewegen, wonach seine innerste Seele in furchtbaren Stürmen rang. Er suchte den Frieden mit seinem Gott, der ihm in schrecklicher

Majestät als Weltrichter stets vor der Seele stand, im Augustinerkloster zu Erfurt (1505). Sein Vater wußte nichts von dem Schritt, der unerwartet seinem Leben die Richtung gab. In dumpfer, dunkler Zelle durchkämpft die tiefe, große Seele schwere Jahre, Jahre die sie dennoch nie gereuten Luther hat es oft ausgesprochen, daß jeder wahrhaftige Geist ähnliches durchgemacht haben müsse. Damals bewältigte er den Geist der mittelalterlichen Kirche, des bangen Mönchstums, den er ersetzen sollte durch einen „neuen gewissen Geist". Im Guten wie im Schlimmen war er ihm gegenwärtig: neben unsinnigen Foltern und Selbstqualen, von denen ihn vergebens sein guter, schlichtverständiger Beichtvater zurückzubringen suchte, auch endlich jener tiefsinnige Geist deutscher, mönchischer Mystik, von dem im vorigen Bande die Rede war, und der in einem herrlichsten Kleinod ihm vertraut wurde, dem Buche von der deutschen Theologie.[1]) Sein Gönner, der Ordensvikar Staupitz hofft ihm eine Ablenkung zu geben durch eine Lehrthätigkeit an der Universität (1508) in Wittenberg, „der kleinen armen Stadt", die wie er später wohl im fromm dankbarer Rückschau sang[2]), „einen großen Rahmen itzund hat — Von Gottes Wort, das herausleucht". „Der Stadt Jerusalem verwandt" durfte sie ihm später wohl erscheinen und mit sinnigem Eifer suchte er gern in den Namen der umliegenden Ortschaften Anklänge an die geweihten Stätten des heiligen Landes. 1510 machte er wie so mancher Mönch vor ihm in Sachen seines Ordens seine Fahrt nach Rom. Aber keiner hat wie er auf den Stufen der heiligen Treppe gestanden, wie eine Stimme von oben das Wort erfassend: „Der Gerechte wird seines Glaubens leben." Der geistlichen Stadt ungeistliches Treiben hatte schon manchen zu zornigem Ausbruch getrieben. In ihm reifte die am Schlusse des vorigen Bandes geschilderte kirchlich-soziale Reformationstendenz der Didaktiker und Prediger des ausgehenden Mittelalters zur That. Am 31. Oktober 1517 leiteten die berühmten Thesen an der Schloßkirche zu Wittenberg, herausgefordert durch den Ablaßhandel des damals die sächsischen Lande durchziehenden Joh. Tetzel, die Reformation ein.

Die Ereignisse der folgenden Jahre und Jahrzehnte in Luthers Leben gehören der Weltgeschichte an. Seine Entführung

1) Ein deutsch Theologia 1516 zum Teil, 1518 vollständig von Luther herausgegeben. — 2) D. Nat.-Litt. Bd 15, S. 380.

nach der Wartburg (1521) als „Junker Georg“ (durch den Kurfürsten von Sachsen) zur Sicherung vor der nach dem Wormser Reichstag — jener berühmten ersten Probe seines Mutes und seiner Standhaftigkeit — ausgesprochenen Reichsacht förderte das mächtige Werk der Bibelübersetzung. Nach einem ersten Versuche an den sieben Bußpsalmen (1517) erschienen nach einander zu Wittenberg 1522 das neue[1]), dann 1523 das alte Testament (Pentateuch) mit den fünf Büchern Moses, 1524 der Psalter, den er in seiner ganzen poetischen Kraft und Größe, der deutschen Sprache und in seinen gewaltigsten Kirchenliedern der deutschen Dichtung angeeignet hat[2]) Zuletzt übersetzte Luther die Propheten, wie er sie auch in seinem Tischgespräch[3]), worin er das „Dolmetschen eine sonderliche Gnade und Gabe Gottes“ erläutert, für das Studium zuletzt stellt, als am schwierigsten zu verstehen; denn sie „brauchen viel verblümter wort und rede“. 1534 war die Biblia d. i. die gantze heilige Schrifft Deudsch abgeschlossen und erschien in Wittenberger Drucken in den folgenden Jahren, 1535 auch bereits in Süddeutschland (Augsburg).

Luthers Bibelübersetzung ist die erste, die es wagte von der kirchlich gebilligten lateinischen Übersetzung, der sogenannten Vulgata hinweg auf den hebräischen und griechischen Urtext zurückzugehen. Auch hierin bedeutet sie eine reformatorische That gegenüber den früheren deutschen Bibelübersetzungen in hoch- und niederdeutscher Sprache, die die junge Buchdruckerkunst bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu verbreiten begann. Unter seinen Vorgängern in der Bibelerklärung schätzte Luther vornehmlich den (Nikolaus von) Lyra, einen Franziskaner aus der Normandie, der nach 1300 zu Paris lehrte und dessen (auch mystische) Bibelauslegung (Moralitates) als Zugabe in unsern ältern deutschen Bibeln auftritt. Luther kannte die Schwierigkeiten, die dem Verständnis der heiligen Sprache entgegenstehen, Schwierigkeiten, die sich auch auf das neue Testament erstrecken, das „obs wol Griechisch geschrieben ist, doch voll ist von Ebraismis und Ebreischer art zu reden“. Seine Begeisterung für die

1) September und (neu überarbeitet) Dezember: September- und Dezemberdruck. — 2) D. Nat.-Litt. Bd. 15, S. 353. Ach Gott vom Himmel sieh darein: der XII. Psalm. Ebenda S. 356 Eine feste Burg ist unser Gott: der XLVI. Psalm. Ebenda S. 360 Aus tiefer Not schrei ich zu dir: der CXXX. Psalm. Vgl. G. Keyßner, die 3 Psalterbearb. Luthers. 1891. — 3) Ebd. Bd. 15, S. 427 ff. Sendbrief vom Dolmetschen (und Fürbitte der Heiligen). Wittenb. 1530.

hebräische Sprache rückte diese Sprache in der Folgezeit in den Mittelpunkt der Sprachforschung, aber leider meist auch unberechtigter Sprachvergleichung und Etymologie. Er bekennt, obwohl ihm die jüdischen Grammatiker bekannt sind, daß ihm der „Geist der Theologie", d. h. die gleiche Art zu fühlen und zu denken wie die Verfasser der heiligen Bücher und — ihm selber unbewußt — sein lebhaftes, dichterisches Sprachgefühl am meisten geholfen, den Sinn der Schrift zu treffen. Daraus erklären sich auch seine Freiheiten und geringfügige Irrtümer, die im Geiste des Ganzen in dem neuen Gewande gewöhnlich gerade zu rechtfertigen sind. Denn dieser spricht mit einer Unmittelbarkeit und Treue zu uns, die der Wirkung des Urtextes gleichkommt. So ward eine Erneuerung des ältesten und vornehmsten religiös-dichterischen Denkmals des Menschengeschlechts geleistet, das, wie Karl Goedeke mit Recht bemerkt, den epischen Hintergrund für die gesamte Litteratur der neueren Zeit abgab. Als Hamann, Herder und Goethe im 18. Jahrhundert den dichterischen Geist der Bibel gleichsam neu entdeckten, konnten sie den Bibeltext als ältesten Schatz der eigensten Volkslitteratur ansehen.

Luthers Streit-, Rechtfertigungs- und Bekenntnisschriften, alle unmittelbar aus Anlässen des großen Kirchenkampfes hervorgegangen, sind trotz ihres politischen und theologischen Inhalts in erster Linie rein litterarische Erzeugnisse. Ihre volkstümliche Beredsamkeit, die niedrige Dinge beim gemeinen Namen nennt, keinen dunkeln oder verschlossenen Winkel ihres Themas zu öffnen und zu beleuchten scheut, in kühnen Personifikationen, lebendigen Anreden, dramatischen Hin- und Widerreden die Sache stets in den Brennpunkt ihres augenblicklichen Interesses zu rücken weiß: diese urwüchsige und dabei virtuose rednerische Kunst stempelt sie zu Meisterwerken ihrer Gattung für alle Zeiten, ganz abgesehen von ihrer historischen Bedeutung und ihrem sachlichen Wert. In einzelnen liegt Luthers ganze Persönlichkeit, vor allen in den großen Wahrschriften des Jahres 1520, des Jahres, das ihm den päpstlichen Bann brachte und mit der Verbrennung der päpstlichen Bannbulle und des päpstlichen (kanonischen) Rechtsbuches schloß: An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung und von der Freiheit eines Christenmenschen.[1]) Man kann sie mit

1) D. Nat.-Litt. Bd. 15, S. 1 und S. 77.

einem unserer Zeit entlehnten Bilde wohl als die Leitartikel der Reformation bezeichnen. Sie betreffen ihr äußeres Interesse: Zurückforderung der angemaßten weltlichen Rechte der Kirche und ihrer Leiter, Reform auf allen Gebieten, Schule und Universität, Haus und Gesellschaft, Handel und Wandel; und ihr inneres Anliegen: reine unmittelbare Hingabe des Einzelnen an Gott, dessen Knecht jeder ist, in Freiheit des Glaubens, zu dem er erwählt wird und aus dessen Seligkeit Tugend und gute Werke hervorgehen, die die Kirche in widernatürlichem Zwang und blindem Opferdienst mechanisch befördern will. Auch in seinen Predigten kam Luther statt schwächlicher, bläßlicher Erbauung zu pflegen immer wieder auf die handgreiflichen und grundlegenden Forderungen seiner Vernunft und seines Herzens zurück. So handelte er vom Wucher, vom ehelichen Leben, in der Folge einem der Hauptpunkte der litterarischen Polemik der Reformationszeit; von dem Trost und christlichen Heil in der Betrachtung des heiligen Leidens Christi, von dem Segen des Amtes, der Bürger- und Menschenpflicht gegenüber mönchischer Weltflucht in der schönen durch einen Hörer überlieferten Koburger Predigt über Johannes Kap. 21 (vom Fischeramt).[1]) Luthers Polemik war leidenschaftlich, rücksichtslos, unerbittlich. Sie kannte kein Ansehen der Person, wie seine Streitschriften wider Heinrich VIII. von England und Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel: Wider Hans Worst[2]) (1541) beweisen. In einem Streite wider den Kurfürsten Johann von Sachsen hatte der Herzog nämlich Luther, dessen Sache er auch sonst schädigte, beschuldigt, seinen Kurfürsten mit diesem Ehrentitel zu belegen, was Luther aufgriff und zum Ausgangspunkt seiner Satire machte. Aber noch mehr bekamen seine irregeleiteten, miß- und übelverstehenden vorgeblichen Parteigänger, die aufrührerischen Bauern, die Schwärmer und Sektierer die Waffen seines Gerechtigkeits- und Ordnungssinns, des abgesagten Feindes der rohen Gewalt und ziellosen Veränderungssucht zu spüren. (Ein treu Vermahnung zu allen Christen: sich zu verhüten vor Aufruhr und Empörung. Wittenberg 1522. Wider die Mordischen und Räubischen Rotten der Bauern Wittenb. 1525. Ein schrecklich Geschicht und Gericht Gottes über Thomas Müntzer 1525 u. a.)

1) D. Nat.-Lit. Bd. 15, S. 277. 286. 269. 317. — 2) Ebd. Bd. 15, S. 199.

Eine notwendige, wohlthuende Ergänzung zu den geschilderten Seiten in Luthers Wesen bildet seine Erscheinung als Gatte, Familienvater und Bürger. Seine Briefe, die ihn im liebenswürdigen, freien und doch schlicht geweihten Verkehr mit seinem Fürsten, seinen Freunden, seiner Gattin Katharina von Bora (seinem „lieben Herrn Käthe"), endlich im sinnigen Spiel mit seinen Kindern zeigen, wie er ihnen in ihrer Weise die Freuden des himmlischen Paradieses ausmalt; seine alle Verhältnisse des menschlichen Lebens, alle Seiten des Wissens und Glaubens berührenden Tischgespräche[1]; seine Erneuerung der Äsopischen Fabeln (1530), in denen wohl auch gelegentlich wie in der vom Löwen und dem ihn mit plumper List bemeisternden bekreuzten Esel, leicht zu durchschauende reformatorische Satire durchblickt; vor allem aber seine Lieder führen uns den weltbewegenden Mann als Menschen vor in dem großen, alles erschöpfenden Sinne dieses Wortes. Die Lieder, mögen sie freudige oder traurige Ereignisse, die großen Feste der Christenheit, Glaubenstreue der Bekenner im Martyrium oder schreckliche Prüfungen der Gesamtheit (wie das wohl zur Pestzeit entstandene „Eine feste Burg ist unser Gott") zum Vorwurf haben, veranschaulichen durch jede ihrer in großartiger Rhythmik einherschreitenden Zeilen das ganze Gemütsleben der Menschheit in ihrem Fürchten und ihrem Hoffen, ihrem Zagen und Vertrauen, ihrer Qual und ihrem seligen Genügen. Nicht bloß die Psalmen (s. oben S. 5), sondern auch die schönsten der lateinischen Hymnen des Mittelalters (media in vita in morte sumus, Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen) hat Luther auf diese Weise zu unvergänglichen Besitztümern der deutschen Volksseele gemacht.

Luther starb am 18. Februar 1546 in seiner Vaterstadt und wurde zu Wittenberg bestattet. Er hat den Anfang des Tridentiner Konzils, welches die von ihm, einem Mann allein, durchgeführten Reformen nun auf dem alten Boden der Gesamtkirche in Angriff nahm, noch erlebt. Sein geistiges Erbe, der Welt angehörig, in seinen Schriften niedergelegt, ist dem deutschen Volke zur Wahrung übergeben.[2]

1) Veröffentlicht von Aurifaber (Eisleben 1566). — 2) Sammlungen von Luthers Schriften, schon im 17. Jahrhundert gleich nach seinem Ableben, jedoch stockend in Angriff genommen, liegen am vollständigsten vor im 18. Jahrhundert in der Ausgabe von Walch (Halle 1734—53), und in der sogenannten Erlanger Ausgabe (von Pochmann und Irmischer. Erlangen 1826 ff.) unseres Jahrhunderts. Die lateinischen Reformationsschriften

Luthers Einfluß, der beherrschendste mit, der je von einer litterarischen Persönlichkeit ausging, wird in seinen unmittelbaren Spuren auf weiten Gebieten der Gegenstand der nächsten Kapitel sein. An ihn persönlich schließen wir jedoch nur diejenigen poetischen Neuformungen und Umgestaltungen, die sich auf rein religiösem, bald in neuem Sinne kirchlichem Untergrunde vollziehen.

Luthers Liebe zu Dichtung und Musik, der er oft beredten Ausdruck geliehen hat[1]), ging über in das von ihm geschaffene Werk. Er forderte alles, was Neigung und Geschick hatte, zu Beiträgen für ein geistliches Gesangbuch auf. Anfangs floß die Quelle spärlich, wie das erste von Luther angeregte und von seinem musikalischen Freunde Walther vierstimmig gesetzte Gesangbuch von 1525, wie noch mehr sein erster bescheidener Ansatz (mit 8 Liedern) im Jahre 1524 zeigt. Bei der großen Sangesfreudigkeit der Deutschen auch in dieser Richtung[2]) wuchs aber dieser Trieb bald ins Unermessene. Der Anteil der Gemeinden an dem neuen Gesange erwies sich zunächst gleich so stark, daß Luther das entscheidende Werk wagen durfte, den deutschen Volksgesang (statt des lateinischen) förmlich in die kirchliche Liturgie einzuführen. Dieser Gesang der Gemeinde auf deutsche strophische Liedertexte, der Choral, im Gegensatz zu der überkünstlichen, verschnörkelten Form der gleichzeitigen katholischen Kirchenmusik (Messe) kunstlos, schlicht, in einfacher vierstimmiger Harmonisierung in Absätzen (Fermaten) dem Bau der Verse und Strophen streng folgend, ward der Keim der später zu so ungeheurer Kraft und Größe entfalteten, eigentümlich deutschen, protestantischen Kirchenmusik. Händel und Johann Sebastian Bach mit ihren Kantaten und Oratorien, in denen der Choral unerläßlicher Bestandteil blieb, stehen in dieser Weise auch auf den Schultern Luthers. Da an ihnen nun zugleich die große neuere deutsche Musik überhaupt herangewachsen ist, so geht schließlich diese zu größter Wichtigkeit für alle Welt gelangte Seite der deutschen Kunst auch auf die Begeisterung, Weihe und ursprüngliche Kraft im Wesen des Wittenberger Predigers und Kirchenliederdichters zurück.

Für die Geschichte der deutschen Dichtung mußte das pro-

bietet die Sammlung von Heinr. Schmidt. Frankfurt 1865. Eine Monumentalausgabe wird nunmehr in der kritischen Gesamtausgabe, Weimar seit 1883 hergestellt. Über Luthers Leben s. in neuester Zeit die schöne Leistung von Julius Köstlin.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 15, S. 425 ff. — 2) Vgl. Teil I, S. 375.

testantische Kirchenlied so von einschneidender Bedeutung werden. Zunächst gewinnt es für uns in formaler Beziehung erhöhtes Interesse, da der Choral einzig es ist, der unserer Poesie ihr eigentümliches Gewand, ihre auf Hebung und Senkung des Tones[1]) gegründete Versform erhielt. Die zu Ende des Mittelalters arg gesunkene dichterische Kunst, handwerksmäßig verflacht in mechanischer Meistersingerei oder verroht im Gassenlied und der Fastnachtsposse besaß in sich nicht die Kraft, die zunehmende Verflüchtigung jener uralten Form unter fremdländischen Einflüssen aufzuhalten. Die romanischen Sprachen, nach einem anderen Betonungsprinzip gebaut als die unsere, hatten die klassische Versform ihrer antiken Muttersprache, des Lateinischen, die Verssilben nach ihrer Länge und Kürze (Quantität) zu unterscheiden, schließlich in das kahle Aushilfsmittel nur die Silbenzahl des Verses zu beobachten hinübergeführt. Höchstens der wiederkehrende Einschnitt (die Cäsur) eines Verses wurde außerdem in acht genommen und zwar nach der Begabung und Übung eines Dichters mit mehr oder weniger Geschick. Unsere rauhere, von ihrer schweren gleichförmigen Betonungsart auch im Verse nicht ablassende Sprache machte in diesem poetischen Gewande keineswegs die gute Figur wie ihre leicht und wechselvoll dahinschwebenden südlichen und westlichen Nachbarinnen. Es gab eine Mißbetonung, wie sie uns jetzt, z. B. in dramatischen Darstellungen der Meistersinger, als Karikatur der poetischen Form erscheint. Bei dem Einfluß, den fremde Muster gerade vornehmlich auf die deutsche Poesie stets ausgeübt haben, war es nun eine nicht stark genug anzuschlagende Gegenwehr, die sich dem von der fremden Überwindung während des ganzen folgenden Jahrhunderts unausgesetzt bedrohten deutschen Verse in den strengen Taktstützen des rhythmischen Chorals darbot. Die Geschichte der poetischen Kunstübung in gebundener Rede sieht sich während des ganzen folgenden Jahrhunderts nahezu ausschließlich auf dies Gebiet geistlicher Dichtung eingeschränkt.

Denn man darf nicht außer acht lassen, wie mächtig die Reformation den gesamten Vorstellungskreis der deutschen Dichtung, ihr Stoffgebiet, verändert hat. Das ist die andere Seite, nach der sich uns das protestantische Kirchenlied grundgestaltend auf-

1) Vgl. Teil I, S. 9.

drängt. Hier zeigt sich uns am entschiedensten, wie die Welt des Mittelalters in ihrer Gestaltenüberfülle und phantastischen Buntheit versinkt, eine neue an Geist und Abstraktion reichere und tiefere, an Formen, Farben und Figuren ärmere an ihre Stelle tritt. Diese Kirchenlieder, die nur dem heiligen Geist, nicht eitler weltlicher Tändelei ihr Dasein danken wollten, sperrten ganz anders den Zugang zur Phantasie ihrer ernsten, grübelnden Bekenner, als früher die alte Kirche mit ihrem Gepränge und ihrem Reichtum an Bildern und Geschichten. Diese geistlichen Dichter, die in viel engerem familiären Verband unter ihrer Gemeinde standen, als früher Mönche und Nonnen, eiferten viel wirksamer gegen „Buhl- und Schelmenliedlein"[1]), oder wie Luthers Schüler und Freund Johannes Mathesius, der Rektor in Joachimsthal, gegen den „alten Hildebrand und Riesen Siegenot, die keinen lehren oder trösten könnten"! Lehre und Tröstung ward nun die Aufgabe des Dichters. Die Dichtung verlor dadurch an Naivität, sie hörte auf ein Spiel zu sein. Die Dichtung der neueren Zeit trägt so im Gegensatz zu der älteren einen rein lehrhaften, bald ganz gelehrten Charakter. Die Reformation hat diese Änderung angebahnt. Die Litteratur verliert dadurch an ihrer Volkstümlichkeit im gewöhnlichen Sinne. Dafür aber drang durch die Reformation geistiges Interesse der höchsten Art in alle Schichten des Volkes. Gervinus weist mit Recht darauf hin: „Durch diese eigentümliche und dauernde Volkstümlichkeit unseres ganzen geistigen Treibens kam es nachher, daß ein Volksanteil an der Kunstpoesie eines Goethe in Deutschland statthaben konnte, wie ihn in neuerer Zeit nur die Italiener an ihren großen Dichtern gehabt haben."

Der dichtenden Pastoren, die wie Luther meist zugleich die Komponisten ihrer geistlichen Gesänge waren, giebt es eine kaum übersehbare Menge, in ganz überwiegender Zahl Norddeutscher. Gegenüber dem Kunstsinne des Südens neigt die ernstere, schwerere Art des Nordens mehr zur Religion und innerlicher Betrachtung. Wie früher ausschließlich der Süden, so ist jetzt der Norden der Führer der Litteratur. Von den litterarischen Berühmtheiten der Folgezeit hat jede auch zum Kirchenliede beigesteuert: So in diesem Jahrhundert Hans Sachs (dem jedoch das sonst haupt-

1) Vgl. Teil I, S. 8.

sächlich unter seinem Namen bekannte Lied „Warum betrübst du dich mein Herze" abgesprochen werden muß), Bartholomäus Ringwaldt, Erasmus Alberus, und Johann Fischart. Letztere verleugnen auch hier nicht ihre polemische Natur und bekenntnisfreudige Gesinnung. Der Gegensatz der reformatorischen Parteien (Luther, Zwingli, Calvin) schwieg anfänglich innerhalb der Harmonieen des Gesangbuches. Auch die Gesänge der deutschen Gemeinden böhmischer Brüder (Hussiten), von ihrem Pfarrer Michael Weiße ins Deutsche übertragen, verbreiteten sich in Deutschland und einzelne gingen mit Luthers Gewähr in lutherische Gesangbücher über (so „Nu laßt uns den Leib begraben"). Sogar die Katholiken nahmen teil an der Blüte des aufsprossenden lutherischen Gesanges, wie dieser ältere gute katholische Lieder und Hymnen herübernahm. Die vielen schönen Kernlieder jener ersten Zeit geistlicher Sangesfreude von Justus Jonas aus Nordhausen („Wo Gott der Herr nicht bei uns hält"), Paulus Speratus aus dem schwäbischen Geschlechte der von Spretten („Es ist das Heil uns kommen her"), Lazarus Spengler, Ratssyndikus zu Nürnberg („Vergebens ist all Müh und Kost"), Heinrich Vogtherr, Maler und Buchdrucker zu Straßburg („Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr wöllst dich mein erbarmen"), Paulus Eber aus Kitzingen, Melanchthons Famulus („Herr Gott, dich loben alle wir" unter Melanchthons Namen), Nikolaus Dezius aus Braunschweig, Prediger zu Stettin (1541 vergiftet; von ihm der großartige Hymnus „Allein Gott in der Höh' sei Ehr"), um nur einige vorzügliche herauszugreifen: sie alle vergegenwärtigen noch die Einmütigkeit, die trotz der trennenden Glaubenssätze (Abendmahlslehre) Lutheraner und Reformierte, Nord und Süd durchdringt. Mit der Zeit werden der widerstrebenden Töne auch auf diesem Gebiete schon mehr. Das trotzige Betonen des Wortes, mit dem die Bekenner stehen und fallen, dringt scharf durch das geistliche Konzert. Cyriacus Spangenberg aus Nordhausen, der wegen seiner hartnäckigen dogmatischen Überzeugungen sein Predigtamt verlor und wiederholt flüchten mußte, dichtete im Exil das Lied „Erhalt uns Herr bei deinem Wort, welchs wir bisher haben gehort". Kaspar Bienemann (Melissander, Superintendent zu Altenburg), Dichter sehr verbreiteter Lieder („Ich weiß, daß mein Erlöser lebt") wiederholte mehrfach jenes eifernde Bekenntnis der Orthodoxie zur Erhaltung des Wortes. Der

Leipziger Superintendent Nikolaus Schellenecker (Selneccerus), dichterischer Bearbeiter des Psalters, zeigt die ganze Höhe, den der Zwiespalt zwischen Lutheranern und Calvinisten erreichte.

Einen wohlthuenden Gegensatz dazu und vielleicht die reinste, jedenfalls die umfassendste Seite des protestantischen Kirchengesanges bietet uns der liebenswürdige Kantor von Joachimsthal, Nikolaus Hermann († 1561), der Kollege des Matthesius, der ihn (durch seine Predigten) anregte, aber kaum nötig hatte, ihm, wie es hieß, dabei zu helfen. Denn Hermann ist der sangesfreudigste Mund der Reformationszeit. Er singt „im Geiste mit den Engelschören nach dem himmlischen Contrapunkt", aus reiner Lust und froher Andacht. Seine ganz ehrliche Vorstellung vom Himmel ist die einer durch Mißtöne nicht gestörten musikalischen Welt. „Will niemand singen, so will singen ich" darf er mit Fug wohl anheben. In ihm ist jene bereits im ersten Teile (S. 376) berührte seltsame Richtung der geistlichen Veränderung oft sehr weltlicher Lieblingslieder des Volkes, die auch in der Reformation fortdauerte und über die noch Fischart spottete, im Ernste zu einer eigenen, herzrührenden Kunst gediehen. Eine schalkhafte Kindlichkeit spielt anmutig mit den hehren Vorstellungen des Glaubens, eine schlichte Gradheit bringt sie dem allgemeinen Verständnis ungezwungen nahe. Der „alte Hermann" blieb als eine Art Altmeister der Dichtung noch in Geltung, als das folgende in Formalismus erstarrende Jahrhundert schon über die zwanglosere Dichtung seiner Zeit aburteilte. Hermanns Sangeseifer, jedoch nicht seine Gaben teilt Ludwig Helmbold zu Mühlhausen. Bei ihm wird der Ton der Einfachheit, der schlichte, volksmäßige Ausdruck, wie bei dem württembergischen Reformator Ambrosius Blaurer, sehr bald zur dürren Prosa. Hermanns Art wurde überhaupt bald verflacht und in süßlicher Tändelei mit Deminutiven (Jesulein, Kinderlein u. d. A.) stehende Manier. Die weltliche Symbolisierung darin wurde zuletzt nicht ohne Gefahr des völligen Zurücktretens der himmlischen Wahrheit gesteigert, wie Philipp Nikolais, des Hamburger Predigers, berühmtes Lied „Wie schön leuchtet der Morgenstern", das Brautlied der Christum liebenden Seele, veranschaulichen kann.

Der beliebteste Vorwurf der geistlichen Liederdichtung blieb die Bearbeitung der Psalmen. Immer häufiger macht man sich an die Bewältigung des ganzen Psalters. Zwei derartige

Werke fordern unsere Aufmerksamkeit heraus, weil in ihnen sich die im nächsten Jahrhundert die Litteratur beherrschende Auslandssucht bereits anzukündigen beginnt. Die französischen Psalmenübersetzungen im Calvinischen Geiste von Clement Marot und Theodor Beza erregten hauptsächlich durch ihre, wohl ursprünglich weltlichen Melodien das Wohlgefallen der deutschen vornehmen und gelehrten Kreise. In Königsberg „zwang“ sie der Professor der Jurisprudenz Ambrosius Lobwasser ins Deutsche, in Heidelberg übertrug sie zum Teil der berühmte humanistische Dichter Paul Schede (Melissus) im Auftrage des Kurfürsten Friedrichs III. von der Pfalz. Beide Übersetzungen, nach einander 1572 und 73 erschienen, belegen in ihrer Versform die oben besprochene Gefahr der Verdrängung der deutschen durch die französische (romanische) Verskunst. Trotz des Geruchs der Ketzerei, in dem diese Psalmen wegen ihres calvinischen Ursprungs in Deutschland standen, errang die Lobwassersche Bearbeitung hier eine ungemeine Verbreitung.

Die Beteiligung der vornehmen Kreise an der Reformation spiegelt sich auch in ihrem geistlichen Liede. Eine Reihe fürstlicher Persönlichkeiten beiderlei Geschlechts (Maria von Ungarn, Schwester Karls V., Regentin der Niederlande, Casimir und Georg, Markgrafen von Brandenburg, Friedrich I. von Dänemark, der unglückliche Kurfürst Johann Friedrich und Moritz von Sachsen) erscheinen als Verfasser geistlicher Gesänge, wenn auch gerade das (akrostichische) Einflechten ihrer Namen und Titel in die Versanfänge ebenso gut bloß für die Zueignung solcher Gedichte an sie zu zeugen braucht.[1])

1) Phil. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. 5 Bände. Leipzig 1862 ff. Bibliographie z. d. Kirchenl. Frankf. 1853. Ders., Das deutsche Kirchenlied von Mart. Luther bis auf Nik. Hermann und Ambros. Blaurer. Die musikalische Seite behandelt Karl von Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang in seinem Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. 3 Teile. Leipzig 1843.

Zweites Kapitel.

Polemik, Satire, Humor im Reformationszeitalter.

Nicht nur ihre dichterischen Anregungen, auch die reformatorische Bewegung selbst trat in die deutsche Litteratur ein. Der Kampf der Geister, den sie entfachte, blieb nicht im Bereich der Kirche und der theologischen Lehrkanzeln. Wie er alle menschlichen Interessen erregte, so nahm das ganze Volk als Publikum an ihm teil und zwar mit einem leidenschaftlichen Eifer, wie ihn die Litteratur noch zu keiner Zeit zu erregen vermochte. Alle Tiefen und Untiefen des Volksbewußtseins waren aufgeregt. „St. Grobianus", ein neuer Heiliger, den Seb. Brant im Narrenschiff erfunden hatte und der seinen litterarischen Ausdruck fand in Anweisungen, wie man sich in guter Gesellschaft nicht verhält, war der Schutzpatron der Zeit. Nach einem lateinischen Gedichte des sächsischen Pastors Dedekind (Grobianus, de morum simplicitate) bearbeitete der Wormser Schulmeister Kaspar Scheidt 1551 seinen deutschen Grobianus („von groben Sitten und unhöflichen Geberden"), der während des ganzen Jahrhunderts, man kann es wohl sagen, in Geltung blieb, später von Wendelin Hellenbach, einem Thüringer Prediger, erweitert und im 17. Jahrhundert noch von dem Schlesier Wenzel Scherffer in die neue regelrechte Opitzische Verskunst umgegossen wurde. Was diese hervorstechende Grobheit des Tons der Zeit aber mildert und vor allen Dingen geradezu unerschöpflich mannigfaltig macht, das ist ihre innige Versetzung mit jenem Geiste des allgemeinen Schalksnarrentums, wie er schon in Erscheinungen am Schlusse des älteren Zeitraums unserer Litteratur angemerkt werden konnte.

Es ist keine einseitige, auch nicht jene erhabene Grobheit, die man die göttliche nennt. Es ist eine närrische Grobheit, und dieses gegenseitig auf einander freilich oft empfindlich genug losschlagende Narrentum kennzeichnet schon äußerlich die ganze überreiche Polemik, Kritik und Satire der Reformationszeit.

An der Spitze ihrer vornehmsten Vertreter steht nicht bloß der Zeit nach der gelehrte unruhige Franziskanermönch Thomas Murner (in der Nähe von Straßburg 1475 geboren), eine für alle Zeiten merkwürdige Erscheinung in unserer Litteratur. Sein Leben, seine ganze Persönlichkeit steht für uns in polemischer Beleuchtung; denn alles, was wir von ihm wissen, müssen wir Schmäh- und Hetzschriften gegen ihn entnehmen. Wo er hervortritt, ist es ein Streit- oder Ehrenhandel. Seine geistgetragene Beredsamkeit, seine behende Versgewandtheit steht von Anfang an so ausschließlich im Dienste der Spottlust und komischer Verzerrung, daß es schwer wird, in allem was ihn betrifft, die Karikatur vom ernsten Bilde zu scheiden. Es war schließlich sein Schicksal, daß ihn die Zeitgenossen nicht ernst nahmen gerade dort, wo es ihm grimmiger, schließlich in harten Schicksalsanfällen tragischer Ernst wurde: in seinem eigentümlichen, schwer, aber nur in dieser seiner Weise verständlichen Verhalten gegen die Reformation. Wenn man recht zusieht, entdeckt man auch in diesem Komiker der Weltbühne jenen Zug des Leidens und der tiefen Verstimmung, die um sich selber zu vergessen zur Schellenkappe greift. Eine rastlos thätige, dem Hohen und Schönen zugewandte Seele in einem schwächlichen häßlichen Körper, halb wider Willen in das geistliche Kleid gesteckt; zu hochsinnig und ungestüm, um was rings um ihn vorging gut zu heißen; zu klug, zu reif das Leben durchschauend, um von einer Umgestaltung eine wesentliche Besserung zu erwarten; so sieht er sich in der großen, unabwendbaren geschichtlichen Katastrophe, in die er hineingestellt ward, schließlich auf die Rolle des Possenreißers angewiesen, der seine Wahrheiten mit Lachen sagte und dafür von denen, die auch oft nur die Helden spielten, mit Fußtritten bedacht wurde. Es fällt auf, daß Luther selbst sich nie direkt gegen Murner gewendet hat, trotzdem dieser die wirkungsvollste und beste Satire gegen ihn verfaßt hat, die je gegen Luther und die Reformation gerichtet wurde.

Murners Anfänge zeigen ihn im Universitäts- und kirchlichen Treiben seiner Zeit, astrologischen und magischen Dingen teilweise

aufgeklärt nachspürend, aller Fakultäten Wissenschaften zugewandt und mit einem gewissen überlegenen Zug darauf aus, ihre vorgeblichen Geheimnisse und Schwierigkeiten in leicht faßbare, spielerische Formeln zu bringen. So lehrte er den Studenten in Krakau, Freiburg, Basel, wohin ihn von Straßburg und Paris sein schweifender Sinn führte, die Regeln der lateinischen Prosodie und Metrik in der Form eines Brettspiels, die Grundsätze der Logik und Jurisprudenz vermittelst eines sinnreich eingerichteten Kartenspiels. Seine Geschicklichkeit in solchen Dingen brachte ihn bei mißgünstigen Kollegen sogar in den Ruf der Zauberei, ja in Anklage, von der er sich durch Vorweisung seiner Handgriffe leicht zu reinigen vermochte. Mit den Vertretern des Humanismus auf den Universitäten stand er bald übel, obwohl er sich als musenfreundlicher Geist anfangs an den Poeten Jakob Locher (Philomusus) in Freiburg eng angeschlossen hatte. Er hatte im Interesse der Schulen seines Ordens eine Gegenschrift gegen den Straßburger Humanisten Wimpheling geschrieben, der, um den Straßburger Rat für Errichtung einer lateinischen (humanistischen) Schule in Straßburg zu gewinnen, in einer „Germania" betitelten Schrift das Deutschtum des Elsaß gegenüber den französischen Neigungen betonte. Die wohl durch eine persönliche Kränkung herausgeforderte Veröffentlichung dieser Gegenschrift (Germania nova) machte die Humanisten zu Murners erbitterten Feinden. Sie suchten ihn in seinem Berufe (bei der Erwerbung seines juristischen Doktorhutes) zu hindern und auf sie geht der maßlose Ton zurück, der gegen Murner in den Reformationsstreitigkeiten angeschlagen wurde. Er war keineswegs der scholastische Finsterling, zu dem sie ihn machten. Kirchlich stand er jedenfalls in den vordersten Reihen gegen die Dominikaner, die Feinde jeder wissenschaftlichen Bewegung. Daß er sich mit dem zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts mit einem Male mit regstem Eifer und größtem Erfolge der deutschen volkstümlichen Dichtung zuwandte, setzt sein Verdienst hoch über das der unfruchtbaren Latinisten. Damals (1512—19) schrieb und veröffentlichte er kurz hintereinander seine an Brants Narrenschiff anknüpfenden und teilweise (an dessen Holzschnitte) angelehnten satirischen Narrengedichte: Die Schelmenzunft[1]), Die Narrenbeschwörung[2]),

1) D. Nat.-Litt. Bd. 17, 1, S. 1. — 2) Ebd. Bd. 17, 1, S. 56.

Die Mühle von Schwindelsheim (und Gret Müllerin Jahrzeit), Die Gäuchmatt[1]), letztere schon 1514 geschrieben, aber erst 1519 während des Aufenthalts zu Basel veröffentlicht und den Baselern nicht eben schmeichelhaft zugeeignet, nachdem der Druck in Straßburg (von den Franziskanern) verhindert worden war. All diesen nicht immer einheitlich durchgeführten Erfindungen liegt Brants Idee der närrischen Welt zu Grunde. Nur tritt in ihnen die Persönlichkeit des Dichters, als ihres Beobachters, schärfer hervor. Er ist der Zunftmeister der Narren, der Namen, Stand und Ort der einzelnen zu buchen hat, der gefürchtete Beschwörer aller närrischen Dämonen, der Kanzler der Frau Venus, der ihren auf einer Wiese (Matte) versammelten Narren (Gäuchen) ihre Satzungen vorliest; er steckt in dem Müller, zu dessen Mühle alles Schwindelvolk der Welt zusammenströmt, der seinen verlorenen Esel sucht und ihn zu seinem Erstaunen in allen Ständen und Berufen zu oberst und in hohen Ehren findet. Auch die oberdeutsche Bearbeitung des Eulenspiegels, die ihm von Zeitgenossen zugeschrieben wird[2]), müßte um diese Zeit entstanden sein. Zwei ernsthafte Dichtungen aus jener Zeit: eine Verdeutschung der Virgilschen Äneis, dem Freunde seiner Narrenschriften Kaiser Maximilian gewidmet, und die allegorisch-geistliche Dichtung im Geschmack des ausgehenden Mittelalters „Eine andächtig geistliche Badenfahrt"[3]) sind weniger bedeutende Gelegenheitsgeburten. Die geschmacklosen Bilder der zweiten von Christus als Bader u. dgl. wurden zu seiner Verhöhnung benutzt. Murner hatte niemand geschont, am wenigsten seine geistlichen Standesgenossen, die „Gevattern über den Zaun", bei denen eine Hand die andere wäscht, die Habsucht der einen die Schändlichkeit der andern verdeckt, die einer im andern den unwissenden Gaukler sehen und nicht verraten sollen. Als er beim Ausbruch der reformatorischen Bewegung nach kurzem freundschaftlichem Verhalten Luther ermahnte von seinem Umsturz der bestehenden Kirche abzulassen und sein „Neu Lied von dem Untergang des christlichen Glaubens"[4]) sang, da fiel alles über ihn her und die reformatorisch Gesinnten rächten sich doppelt für den vermeintlichen Abfall von ihrer Sache Herüber

1) Von beiden Auszüge in D. Nat.-Litt. Bd. 17, 1, S. XXXIX—LVIII. — 2) Dr. Thomas Murners Ulenspiegel. Herausg. von J M. Lappenberg. Leipzig 1854. S. D. Nat.-Litt. Bd. 25, S. 1; vgl. Teil I, S. 420 f. — 3) Ausgabe mit Einleitung von E. Martin. Straßburg 1887. — 4) D Nat.-Litt. Bd. 17, 1, S. LXII.

und hinüber flogen die Pamphlete. Murner blieb nichts schuldig. Er griff seine eigene Karikatur als närrischer Kater (Murr Narr) aus einer gegnerischen Satire, in der er von dem Luther freundlichen Bauern Karsthans abgeführt wird, mutwillig auf und entwarf in dieser, in Holzschnitten trefflich durchgeführten Maske eines Katers in der Kutte seine große, alle Selbsttäuschungen, Halbwahrheiten und Überspannungen der Reformation schlagend zusammenfassende Satire von dem großen lutherischen Narren wie ihn Doktor Murner beschworen hat.[1] Die Episode, wie ihm Luther seine Tochter Adelheid (auf die reformierte Kirche gedeutet, aber vielleicht Bezug auf beider Schriften an den deutschen Adel) zur Frau geben will und Murner als Kater ihr ein verliebtes Mondscheinständchen bringt, das durch ein gemeines Schimpfwort von Zeit zu Zeit höchst unpassend geziert ist, ward zum stehenden Bilde für die Pamphlete. Schließlich fährt der große lutherische Narr, an der wahren geistlichen Jungfrauschaft verzweifelnd, im Tode ab und seine Anhänger zanken und prügeln sich um sein Erbe. Murner kam aus den Strudeln, in die er sich gestürzt hatte, nicht heraus. In den Kämpfen und Aufständen der Zeit von Ort zu Ort getrieben, einmal auch in England am Hofe des Luther feindlichen Heinrich VIII., mit seiner Druckerpresse, auf die er sich angewiesen sah, Opfer der Volkswut, fand er eine Zeit lang gastliche Aufnahme in dem katholischen Luzern, starb aber schließlich als Pfarrer seines Heimatsortes, wohin er zwei Jahre vor seinem Tode (1537) noch übergesiedelt war.[2]

Gegen Murners lutherischen Narren richtet sich unmittelbar die in einem zweiten Drucke Novella genannte „History von einem Pfarrer, einem Geist und dem Murner, der sich nennt der Narren Beschwörer", in der noch einmal der Karsthans heraufbeschworen wird, aber als Gespenst, das den Murner, statt sich von ihm beschwören zu lassen, verschlingt. Darin liegt ein tiefer Sinn. Der Karsthans, die Personifikation des lutherfreundlichen Volkstums, war eben nicht mehr durch possenhafte Predigten, die ja auch Murner, wie Geiler über das Narrenschiff, über seine eigenen

1) D. Nat.-Litt. Bd. 17, 2. — 2) Vgl. Balke in den eingehenden Einleitungen zu D. Nat.-Litt. Bd. 17, 1 und 2. E. Martin, Thomas Murner in der Allg. deutschen Biographie. Die Werke über Litteratur und Geschichte des Elsasses von Charles Schmidt (Paris 1879) und Lorenz und Scherer (2. Aufl. Berlin 1872). Karl Hagen, Deutschlands litterarische und religiöse Verhältnisse im Reformationszeitalter. Erlangen 1814.

Werke hielt, zu beschwören. Es vernichtete den, der es versuchte. Die persönlichen Pasquillanten gegen Murner, die im Murnarus Leviathan das Ungeheuerliche in Herabwürdigung seines Lebens und seiner Person leisteten, übergehen wir und nennen nur Michael Stiefel aus Eßlingen, der in Luthers Nähe als Prediger wirkte, wegen seiner strophenweisen Widerlegung von Murners wirksamem Liede vom Untergange des christlichen Glaubens. Der ehrliche, klarblickende Bayer Johann Eberlin von Günzburg war durch seine unter der Maske von fünfzehn Bundesgenossen an Kaiser Karl V. gerichteten Klagen über Kirchensatzung, Klosterzucht, Hinderung der weltlichen Gewalt, des Volkes und der Reformatoren (1521) die nächste Veranlassung für Murners lutherischen Narren gewesen. Den achten Bundesgenossen läßt Eberlin die Bedeutung des Gebrauchs der deutschen Sprache für die Reformation erörtern. Hierin wie in der reformatorischen Verteidigung des ersten Bundesgenossen erscheint neben Luthers Namen zugleich der seines berühmten litterarischen Vorkämpfers, der Name Ulrichs von Hutten.

Hutten ist für die nachfolgenden Geschlechter das Urbild jener „Ritter vom Geist" geworden, die der Neuzeit ebenso ihr dichterisches Ideal darstellen, wie die Ritter der Tafelrunde für das Mittelalter. Aus einer litterarhistorischen Persönlichkeit ist er selber fast rein zur poetischen Figur geworden, sein Leben, eine vollkommene Tragödie, zum Heldenliede der Reformation. Auch die Gründe dieser Erscheinung wurzeln tief in der neuen geistigen Bewegung. Die Riesen und Drachen der alten Zeit sind abstrakte Gedanken geworden, Lug und Trug verkommener Ansichten, verderbliche Einrichtungen, der Kampfpreis ist nicht mehr Minnesold oder der Himmelslohn eines mystischen Gralkönigtums, sondern die Gunst der öffentlichen Meinung und der Lorbeer des auserwählten Geistes. In Hutten verbindet sich der Geist der neuen humanistischen Bildung, deren Einwirkung auf unsere Dichtung schon bei den Ausläufern des älteren Zeitraums bemerkt werden mußte und noch besonders zu schildern sein wird, mit der neuen reformatorischen Volksgesinnung. Aus fränkischem Rittergeschlecht 1488 geboren, von seinem Vater wegen schwächlichen Körperbaues zum Geistlichen bestimmt, entweicht er aus dem Kloster um in Erfurt und Köln sich den Musen in die Arme zu werfen. Den Idealen der klassischen Bildung und Poesie hatte damals ein Kreis jüngerer

Männer, ein Crotus Rubianus, Eobanus Hessus, Joh. Rhagius Aesticampius, alles Deutsche, nur nach der jetzt aufkommenden Mode völlig klassisch latinisierte Namen, seine Dienste mit jenem Feuereifer geweiht, der bis auf den Göttinger Hainbund und die jüngeren Romantiker das Erbteil deutscher Dichterjünglinge geblieben ist. Allein sein Vater sagt sich von ihm los. Er ist der Niemand: der Mann der trotz seines vielseitigen Wissens seiner überlegenen Bildung, seines Talentes vor der Welt nichts ist, nichts gelernt hat, als — Poesie, wie er ihn in der trotzigen Satire Nemo seinen ungebildeten Standesgenossen und den trostlosen unwissenden Gelehrten der alleinigen Brotwissenschaft entgegengehalten hat. Ohne die Mittel für die erwählte freie Bildung als bettelhafter Gelegenheitspoet, epigrammatischer und rhapsodischer Verherrlicher der Großen (leider auch eine neue, seit dem Aufkommen des Humanismus für die Litteratur bezeichnende Klasse), auf die Unterstützung Verwandter und gelehrter Gastfreunde angewiesen: so sieht sich der freie Jünger der Musen genötigt der Zeit zu dienen, der Zeit, die immer mehr das geistliche Bedürfnis geltend macht. So wird schließlich aus dem Flüchtling der alten Geistlichkeit ein streitbarer Verfechter der neuen, der Held der Reformation.

In Huttens zartem, früh von einer verzehrenden, damals pestartig zum ersten Mal auftretenden Krankheit angefallenen Körper lebte ein ununterdrückbarer kriegerischer Geist. Sein erster Gedanke ist stets das Schwert, sowohl bei persönlichen Anlässen, wie gegen die Greifswalder Loetze, Vater und Sohn (Bürgermeister und Professor), die ihn überfallen und ausrauben ließen, um auf die Kosten ihrer Auslagen für den schiffbrüchigen Hutten zu kommen; gegen den Herzog Ulrich von Württemberg, der Huttens Vetter Hans, seines Weibes willen, meuchlings ermordet hatte; gegen prahlerische, beim Weine Deutschland verspottende Franzosen: als bei dem großen allgemeinen Anlaß, den die Maßnahmen des Papstes gegen Luther boten. Hutten dachte im Ernste an einen Krieg mit den Waffen in der Hand gegen den Papst[1]), wie er seiner Zeit den schwäbischen Bund gegen den frevlerischen Herzog von Württemberg unter die Waffen gebracht hatte und thatsächlich ja mit seinem gleichgearteten älteren Freunde Franz

1) S. D. Nat.-Litt. Bd. 17, 2, S. 251 in der „Klag und Vermahnung gegen die übermäßige, unchristliche Gewalt des Papstes zu Rom und der ungeistlichen Geistlichen“.

von Sickingen einen kriegerischen Vorstoß gegen die geistlichen Beherrscher Deutschlands (den Erzbischof von Trier) unternahm, bei dem er diesen seinen Freund und Lebenshort leider verlor. Als „Poet und Orator der ganzen Christenheit und zuvoran Teutscher Nation" fühlt er sich eins mit der Meinung der Öffentlichkeit bis hinab zum letzten der Kriegsleute, die er auffordert „Auf Landsknecht gut und Reiters Muth, Laßt Hutten nicht verderben!"[1]) So griff er, der geistreiche, lateinische Floskelpoet, der Jurist und humanistische Gelehrte, der den Einspruch des Philologen Reuchlin gegen die kirchliche Verbrennung der hebräischen Bücher gemeinsam mit seinem Erfurter Freunde Crotus Rubianus durch jene berühmten Muster gelehrter Ironie und Satire die Dunkelmännerbriefe (epistolae obscurorum virorum zwei Teile 1515 und 17) so wirksam unterstützt hatte, zuletzt auch zur deutschen Sprache, wie zu einem schneidigen, wirksamen Schwerte gegen Roms angemaßte volks- und namentlich deutschfeindliche Gewalt. Er war es, der (1517) durch Hervorziehung des streng verbotenen historisch-kritischen Beweises des italienischen Humanisten Lorenzo Valla von der Unrechtmäßigkeit der weltlichen Herrschaft des Papstes, der sogenannten konstantinischen Schenkung, Luther im entscheidenden Augenblicke zur That spornte. Er brachte aus seiner klassischen Bildung neue geistige Waffen herüber. Die Form des Lucianschen Dialogs (Gesprächbüchlein), dient ihm dazu, in eindrucksvollster Weise wie im Dialog „Fieber" die Krankheit der Pfaffen und Hofschranzen oder wie in den Anschauenden durch den Sonnengott und seinen Sohn Phaeton das Thun und Lassen seiner lieben Deutschen und ihr Verhalten gegen Rom beurteilen zu lassen.[2]) Mit verzehrender Glut widmete er sein ganzes Sein der Sache, „die er einmal hätt' gefangen an"; „wiewohl mein fromme Mutter weint", wie er in den rührenden Versen „Von Wahrheit will ich nimmer lan das soll mir bitten ab kein Mann" vorausschickt. Sie hatte Grund zu weinen. Hutten erlag, nach der unglücklichen Sickingenschen Fehde in die Schweiz flüchtend, verlassen, verleugnet von alten Gesinnungsgenossen seiner Krankheit noch in demselben Jahre (1523) wie sein Freund Sickingen. Zwingli hat dem friedlosen Manne auf der Insel Ufnau im Züricher See die letzte Unterkunft ver-

1) Schluß des berühmten Liedes „Ich hab's gewagt mit Sinnen Und trag' des noch kein' Reu". D. Nat.-Litt Bd. 17, 2, S. 259. — 2) Ebd. Bd. 17, 2, S. 283. 245.

mittelt. Huttens Geist war, wie der des echten Helden, zu groß und zu kühn für das gemeine Glück der Welt. Sein Wahlspruch, der Stempel seines Geistes, den er später jedem Blatt von seiner Hand aufzudrücken liebte, war „Ich hab's gewagt".[1])

Neben Huttens glänzender Erscheinung verschwinden die Streiter im großen Kirchenkampf. An seiner Seite finden wir noch kurz vor seinem Tode den schon beim Kirchenliede genannten eifrigen Erasmus Alberus mit einem Urteil über das unschöne, feige Verhalten des Humanisten Erasmus von Rotterdam gegen den früheren Freund. Des Alberus Satire traf die Lügenmärchen der Mönche über ihre Heiligen in der ironischen Blumenlese aus einem älteren Wunderbuche, welches den heiligen Franziskus mit Christus vergleicht: „Der Barfüßer Mönche Eulenspiegel und Alkoran. Mit einer Vorrede Martin Luthers." Wir finden ihn öfters auf dem Plane gegenüber der schimpflustigen Garde des Leipziger Lutherdisputators Johann Eck, Professors zu Ingolstadt: Hieronymus Emser von Ulm, nach dem Bock in seinem Wappen „Bock Emser" genannt, wodurch der Tiervergleich in dieser Litteratur noch erst recht in Schwung kam, und Joh. Dobneck (Cochläus) aus Nürnberg, dessen Bockspiel (ein damaliges Kartenspiel) Martini Luthers früher für ein Werk Murners, der darin mit allerlei Volk zu Luthers Spott auftritt, gehalten wurde. Eine beliebte Form für diese Polemik wurde das von Hutten nach Erasmus' Vorgang in der neulateinischen Litteratur für die deutsche Litteratur aus dem Altertum wieder lebendig gemachte Gespräch. Der dramatische Anstrich, der Fluß der Unterredung der Reiz der Persönlichkeit mußte hier hinweghelfen über so manche Trockenheit theologisch gelehrten Stoffs, dürre Berichte, kleinliche Spitzfindigkeit, nichtigen Zank. Die Gegenreformation, welche das Tridentiner Konzil unter der weltbekannten Führung des eigens zu diesem Zwecke gegründeten, neuen Jesuitenordens erfolgreichst einleitete, brachte nur neuen Zug in die polemische Litteratur. Dazu kam der nachgerade zu gleichem Eifer wie gegen die Päpstlichen gediehene Gegensatz der Lutheraner gegen die übrigen Reformierten, namentlich die Calvinisten. Jemehr der Streit mit der Länge der Zeit Selbstzweck ward, desto mehr verliert er das bei Luther und Hutten so erhebende Bewußtsein seiner

1) Monogr. v. Wagenseil 1823. Bürck 1846. D. F. Strauß 1857. Die Gedichte sammelte Eobanus Hesse 1538. Opera omnia ed. Böcking 1859—69.

Bedeutung, seiner Ziele. Die Schmähungen, Verdächtigungen und Verketzerungen seitens der Katholischen in ihrer Hochburg Ingolstadt, selbst in ihrer schneidigsten und gewandtesten Vertretung bei Johannes Nas (Nasus); die ungeheuerlichen Schimpfereien eines Georg Schwarz (Nigrinus), Hieronymus Rauscher auf protestantischer Seite, wo die düstere Entwicklung des 17. Jahrhunderts schon ihre Schatten vorauszuwerfen beginnt: beides giebt der deutschen Litteraturgeschichte keinen Grund zur Behandlung. Dagegen muß hervorgehoben werden, wie mit zunehmender Übung auch auf diesem Felde die Fertigkeit sich steigert und schließlich bis zu einer ausgelernten, verblüffend grotesken Manier getrieben wird. Die Fähigkeit zur Stichelrede, die Leichtigkeit der Anspielung, Anzapfung, Wort- und Namenausdeutung zu komischem, meist höhnischem Zweck erreicht den Grad der Virtuosität, wird eine eigene Kunst. In diesem Betracht stellt niemand sein Zeitalter treffender und zugleich interessanter dar, als der kernige, vielseitige Geist, den wir wegen seiner engen Verbindung mit der reformatorischen Polemik hier zunächst anschließen dürfen: Der urwüchsigste litterarische Genius der Epoche, Johann Fischart. Fischart ist in unserem heutigen Sinne kein volkstümlicher Schriftsteller. Wenn er gleichwohl in seiner Zeit als solcher erscheint und eine publizistische Thätigkeit der umfassendsten Art und von der mächtigsten Wirkung ausgeübt hat, so dürfen wir daraus entnehmen, wie hoch der Stand der allgemeinen Bildung in dieser geistig an- und aufgeregten Zeit gestiegen war. Fischart ist Gelehrter von der weitesten humanistischen Bildung: in den Büchern der Alten, wie in neuen Sprachen und Historien und allen Wissenschaften zu Hause und mit Mitteilungen, Vergleichen, Anspielungen aus diesem Wissensschatz in einer Weise freigebig, wie kaum selbst derjenige Schriftsteller aus der neueren Blütezeit unserer litterarischen Kultur, den man oft aus diesem Grunde mit ihm verglichen hat, Jean Paul. Aber in dieser Beziehung gemahnt er noch an einen anderen verwandten Geist aus der Vergangenheit, an Wolfram von Eschenbach. Und dieser Vergleich ist vielleicht insofern aufklärend für Fischarts litterargeschichtliche Stellung, als er seine eigentümliche Mitte zwischen Volksmann und Gelehrten näher erläutert. Wolfram der schreibensunkundige Ritter, strebt empor zu den Mysterien der Welt- und Gotteserkenntnis. Fischart, der studierte Jurist und theologische

Parteimann stürzt sich, wie er ist, ohne den Gelehrtenmantel abzulegen in die Strudel der Volksbewegung; ohne viel danach zu fragen, daß die Tropfen von allerwenigst saubrer Herkunft ihn von allen Seiten anspritzen. Der große Vermittler für solche gegensätzliche geistige Strebungen ist zu allen Zeiten der Humor. Zeigt dieser sich nun schon bei dem in sich versunkenen, zum Gralgeheimnis emporblickenden Wolfram, bei dem in Thränen, Andacht und Abendröte schwelgenden Jean Paul oft in höchst derber Form, wie wird er sich erst bei Fischart ausnehmen, dem Derbheit Selbstzweck, Bedürfnis der eigensten geistigen Richtung und volkstümlicher Wirkung sein muß!

Ein drolliger Umstand, der mehr als Zufall ist, fügt es, daß das erste was wir von Fischart wissen, gerade der Name seines Wormser Lehrers sein muß, seines Gevatters Caspar Scheidt, der den oben bezeichnend vorangestellten Grobianus verfaßt hat. Den Geburtsort des seltsamen Gesellen, der in immer neuen Verkleidungen und Verkappungen selbst seinen Namen (griechisch Elloposkleros, oder ausdeutend: Huldrich Wischhart, Jesuwalt Pickhart) zu verdunkeln liebte, können wir nur erschließen, weil er sich auf Titeln mit Vorliebe Mentzer (Mainzer) nennt; trotzdem Straßburg der Stadt Mainz diese Ehre bestreiten will. Nur ungefähr, nach seinem öffentlichen Auftreten, können wir auch sein Geburtsjahr etwa auf 1545—1550 festsetzen. Selbst das Todesjahr des berühmten, im juristischen Beruf thätigen Mannes ist merkwürdigerweise nicht völlig sicher, obwohl neuerdings mitgeteilte Urkunden das Jahr 1590 jetzt ziemlich außer Zweifel stellen.[1])

Für diese kurze Lebenszeit hat Fischart eine erstaunliche Fruchtbarkeit gezeigt. Er hat längere Zeit in Frankfurt und Straßburg lediglich dem Berufe des Schriftstellers gelebt, wobei es ihn unterstützt haben mag, daß sein Schwager Jobin Drucker war. Spät kam er ins Amt, 1483 ist er Amtmann zu Forbach und es ist wohl möglich, daß er der juristischen Carriere halber, die uns jetzt unfaßlichen Grundbücher des schmählichen, erst im folgenden Jahrhundert von Thomasius wirksam bekämpften Hexenprozesses gerade kurz vorher übersetzt und herausgegeben hat: des Bodinus Daemonomania Magorum und den Malleus Male-

1) E. Martin im Anz. f. d. Alt. (1891) Bd. 17, S. 52.

ficarum, den berüchtigten Hexenhammer. Vielleicht sind dies aber auch, worauf die Reklame im Titel des letzteren hindeutet, reine Geschäftsarbeiten im Solde seines Schwagers gewesen. Denn dieser helle heitere Geist hat sich, wie wir sehen werden, sonst gerade nach der Richtung des Aberglaubens ganz im gegenteiligen Sinne bewährt. Fischarts erstes größeres schriftstellerisches Erzeugnis kennzeichnet ihn schon ganz. Er brachte ein ihm jedenfalls sehr zusagendes Buch, den Eulenspiegel, mit Behagen in Reime.[1]) Hier schon zeigt sich jene Eigenheit Fischarts, die er der Komiker mit Wolfram und im Kerne der ganzen deutschen schönen Litteratur bis ins 17 Jahrhundert hinein teilt. Auch er braucht die Vorlage eines fertigen Stoffes, um daran nach Gefallen und oft in völliger Selbständigkeit seine dichterischen Gaben entfalten zu können. Wo er nicht aus klassischen oder zeitgenössischen französischen, niederländischen neulateinischen Schriftstellern — allerdings stets mehr als frei! — übersetzt, da muß ein Bild, ein Denkmal, ein Vorgang aus dem politischen oder gesellschaftlichen Leben ihm den Anhalt für seinen überwuchernden Witz, seine keck rankende Wortphantasie liefern. Der Geschmack der Zeit an bildlicher Unterlage für ihre Lektüre an Holzschnittkopien, Karikaturen, sinnvollen allegorischen Zusammenstellungen (Emblemen) kam diesem ausschmückenden Talente entgegen. Manches dieser Art, gereimte Erklärungen zu Bildnissen alter deutscher Fürsten, der Päpste, zu dem Tierbild am Münster und der Turmuhr zu Straßburg, biblischen Historien u. s. w, diente wohl zunächst dem litterarischen Erwerb. Es kommt ihm gelegentlich nicht darauf an, vorhandene Gedichte durch geringe Zuthaten zu einem neuen Werke zusammen zu schweißen, wie das Gedicht über den Gelehrtenstand „die Gelehrten die Verkehrten“.[2]) Nicht viel anders sind Vorreden, Vorreime u. dgl. zu älteren Romanen (wie dem sonst von Fischart verspotteten Ritterbuche Amadis), zu musikalischen Werken aufzufassen. Doch gerade einer solchen Ausgabe verdanken wir des kunstgeübten Mannes herrliches Preisgedicht der herztröstenden, sittigenden, vergeistigenden Macht der Musik: „Ein artliches Lob der Lauten.“ Um bei den wichtigeren Erzeugnissen des so zum Schaffen oft gedrängten und

1) Nach der Stelle in der „Flöh Haz“ (1573) „der vor eim Jahr im Eulenhelden“ wohl 1572 erschienen. S. D. Nat.-Litt. Bd. 18. II. — 2) S. Heinrich Kurz als Ergebnis einer Schererschen Untersuchung. J. Fischarts sämtl. Dichtungen (1866). 2. Teil, S. XLIV.

leicht schaffenden Autors den Faden nicht zu verlieren, wird es gut sein, sie in zwei Gruppen zu sondern: die kirchlich-polemischen und die volkstümlichen Unterhaltungsschriften, obwohl beide vielfach in einander übergehen und Humor und Satire rein für sich selbst in beiden die Hauptrolle spielen. Fischart steht mitten inne in der oben geschilderten Polemik der Gegenreformation. Seine anscheinend erste Schrift schon (1576) „Nacht Rab oder Nebelkräh. Von dem überauß Jesuwidrischen Geistlosen Schreiben und Leben des Hans Jakobs Gackels, der sich nennet Rab?" wendet sich gegen den zur katholischen Kirche zurückgekehrten Sohn des Ulmer Superintendenten Rabe oder Rabus, einen eifrigen, selbst gegen den eigenen Vater auftretenden Verfechter der katholischen Kirche und ihrer Einrichtungen, über dessen Leben wir freilich nur aus Fischarts Schmähschrift Näheres, gewiß nicht sehr Anmutendes wissen. Die Satire will zeigen welch „verdienten Lohn man vom Schwätzen bringt davon". Sie bringt den Raben, „der sich dann hat so schön verkleidt in Jesuwidrisch Helligkeit", vor das Gericht der Vögel „den Adler und seine Gesellen" „daß sie ihn lehren anders singen". An diese Einkleidung wird man bis vor den Schluß nicht viel erinnert. Als eigene Erfindung zeigt sie die ganze Lässigkeit und Gleichgültigkeit Fischarts in diesem Punkte. Im übrigen enthält sie schon vollständig seinen überlegenen Hohn gegen die neue Jesuitische (Jesuwidrische) Organisation der katholischen Glaubensstreiter, insbesondere gegen den „naß Bub, Frater Naß" (Nasus, „wider die Lästerungen Joh. Nasen zu Ingolstadt"), dem er unermüdlich neuen, verstärkten Ausdruck gab. Im Anschluß an Hieronymus Rauscher und Erasmus Alberus, in des letzteren „Barfüßer Alkoran" später zum Teil übergegangen, treten die Satiren gegen die lächerlichen Streitereien, Eifersüchteleien und einfältigen Satzungen der Mönchsorden auf: Der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit auf einem Holzschnitt, der den heiligen Franziskus darstellt, wie er von den, je auf irgend ein Teil von ihm versessenen, Mönchen und Nonnen zerrissen wird. Ferner „Von S. Dominici und S. Franzisci artlichem Leben und großen Greueln", worin der wütende Haß der beiden nach ihren Heiligen genannten Mönchsorden auf eine lächerlich bösartige Begebenheit in deren Leben (wie einer den andern ins Wasser wirft, weil er zufällig Geld bei sich trägt) zurückgeführt wird. Römische und

päpstliche Sünden umsummt und sticht der Bienenkorb des heil. Römischen Immenschwarms, aus dem Niederländischen des holländischen Volksmannes Philipp Marnix zum besseren Verständnis für „Frater Naß" auf gut breit Fränkisch gebracht und „mit Mentzerkletten durchziert" (1579). Das Allerstärkste in dieser Art leistet „die wunderlichst unerhörtest Legend und Beschreibung des Abgeführten, quartierten, gevierten und viereckigten, vierhörnigen Hütleins" des Abzeichens der Jesuiten, der wieder ein französisches Gedicht „la legende et description du bonnet carré" mit daran gehängter „Elegie sur le bonnet carré" zu Grunde liegt[1]) (1580). An dieser schalen und nichtigen Quelle erhellt so recht deutlich, wie Fischart aus den fremden Anregungen erst etwas zu machen weiß. Mit dämonischer Sprachgewalt, unter der sich der wilde Sarkasmus der Satire zu heiligem Ernste erhebt, wird da das Vornehmen des Satans und seiner Gesellen, ihre „Hörner die man verachtet zu behalten, aber auf heilig Art zu gestalten" und die höllische Zusammensetzung des viereckigen Hütleins, das die dreifache päpstliche Tiara übertrumpfen soll, geschildert. Neben diesem Gipfelpunkt Fischartscher satirischer Polemik kann nur noch das gellende Triumphlied angeführt werden, das Fischart beim Untergange der gegen die ketzerische Macht ausgesandten spanischen Armada (1588) anstimmte. Dieser „engelländische (aber nicht englische Gruß) an die lieben Spanier" und was sie treibt und jagt, ihren Hochmut, ihren Geiz, ihre Ehrsucht, ihren Neid, an die kannibalischen Leutefresser gipfelt in dem großartigen Zornesruf, der dem „Sechszinkungrad" zu Rom, dem Papst in den Mund gelegt wird, „es sei auch Gott nun ketzerisch worden".

Fischarts Satire gegen das astrologische Unwesen seiner Zeit, die albernen Praktiken der Kalendermacher und Horoskopsteller, dargethan an einer Fülle selbstverständlicher und lächerlicher Prophezeiungen, unter dem Titel „Aller Praktik Großmutter" (1572) leitet über von den polemischen zu den humoristisch-satirischen Schriften ohne bestimmt angreifende Haltung. Daß der Lieblingsgegenstand seiner Satire, Johannes Nasus, eine solche Praktik geschrieben hatte, ist sicher nicht ohne Bedeutung für diesen Gedanken gewesen. Zwar auch hierbei stützt er sich auf seinen

1) Nachgewiesen von Heinrich Kurz, Arch. f. d. Stud. d. neueren Spr. 35, S. 61 ff.

großen unmittelbaren Vorgänger in Frankreich, François Rabelais, dem er auch seine Satire gegen die Büchermacher und Büchernarren den catalagus catalogorum und sein Hauptwerk, die Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtsklitterung (Gargantua 1575) nachbildete. Es ist nur der erste Teil des berühmten komischen Romans von dem grotesken Heldenpaar Gargantua und Pantagruel. Allein er genügt gerade, um den Übermut des Deutschen, der offenbar darauf ausgeht das französische Original in seiner Sprache zu überbieten, austoben zu lassen. Eine Steigerung wäre nun nicht mehr möglich gewesen; ein zweiter Teil hätte der Wirkung die Spitze abgebrochen. Von Abstammung, Geburt, Studium und Thaten des ungeheuern Saufaus „Gorgellantua" wird darin erzählt, der bei einem ungeheuren Trinkgelage seiner würdigen Ahnen durch einen ungeheuren Diätfehler seiner Mutter gleich mit dem Schrei „Saufen, Saufen!" zur Welt kommt, dann nach einer Jugend von ungeheuerstem Durst, Appetit und Schlaf seinem Vater durch ein diätetisches Auskunftsmittel nicht gerade wohlriechender Natur eine so hohe Meinung von seinem Geist beibringt, daß er ihn zum Weisen, Helden und Philosophen ausbilden läßt. Auf der hohen Schule in Paris führt er sich damit ein, daß er die großen Glocken des Domes von Notre-Dame stiehlt. Sein Studium besteht natürlich zunächst in einem ungeheuern Fressen und Saufen. Aber wie es unsere Autoren fertig gebracht haben, an alle Wüstheit dieser Kindergeschichte tollgelehrte, komisch tiefsinnige Ausführungen zu knüpfen, über Namengebung, Moden, das heimliche Glück der Ehe und Häuslichkeit, über Spiele und alle Schnurren, Lieder und Possen der Zeit; so benutzen sie auch diese Gelegenheit um ihre Gedanken einer humanistischen Mustererziehung an ihrem freilich wenig geeigneten Helden darzustellen. Dieser wird natürlich ein Kriegsmann. Er besteht siegreich den gefährlichen Nutelpauntzener Fladenkrieg, bei dem es sich natürlich wieder um Eßwaren: Käse und Krapfen handelt, wobei er nur das kleine Unglück hat, in seiner Siegestrunkenheit fünf Pilger mit Essig und Öl als Salatbeilage zu verspeisen. Am Schluß gründet er für den streitbaren Mönch von Sewiler, eine Art Ilsan[1]), der ihm wacker geholfen, ein Musterkloster, in dem Mönche und

1) Vgl. Teil I, S. 323.

Nonnen ein vernünftiges, fleißiges, werkthätiges Eheleben führen können. In so toller Weise wie in diesem Buche ist nirgends je in der Weltlitteratur Scherz und Ernst durcheinander gequirlt worden. Der Scherz richtet sich, wie man bald geahnt haben wird, gegen die Heldensage und ihre dichterische Ausgestaltung, wie kurz darauf der berühmte spanische Weltroman vom Don Quixote gegen die Ritterromane. Rabelais und ihn übertrumpfend Fischart zeigen versteckt, was so ein Heldenleben mit seinen übermenschlichen Kraftleistungen in Wirklichkeit für einen Zusatz von materieller Stärkung (in Fressen und Saufen) voraussetzt. Im litterarhistorischen Sinne wird so auch dieser Scherz Ernst. Denn er bezeugt wiederum den endlichen entschiedenen Untergang einer schönen alten Phantasiewelt in einer nüchterner und verständiger gewordenen Zeit. Ganz gewiß verdankt schon ein früherer, selbständiger derber Scherz Fischarts, der so recht dem Ton der Zeit entsprach und eine Kette von Nachahmungen und Variationen nach sich zog, ähnlicher Gedankenrichtung sein Entstehen. Es ist das Gedicht vom großen Streit und Kampf der Weiber mit den bekannten, kleinen, lüsternen Störern ihrer Ruhe und ihres Anstands — „Flöh-Hatz, Weibertratz" 1573 —, der in einer halb an das Tierepos gemahnenden Weise, halb in Form des der Zeit sehr gemäßen Rechtshandels ohne Anstand vorgeführt wird. Hier geht es dem weiblichen poetischen Element des Mittelalters, Minne und Minnehöfen, wie im Gargantua dem männlichen, dem Heldentum. Beides wird schonungslos dem Cynismus der gemeinen Wirklichkeit ausgeliefert.

Fischarts Ernst wiederum liebt durchweg jenen komischen possenhaften Ausdruck, wie er eben dem Humor, dem schalkischen Zwillingsbruder sinnigen Ernstes, eignet. Fischart bleibt überall der „ehrenfeste" Bürger, der überlegene Gelehrte. Er liebt das kernige, gesunde Leben des Landmanns, den „fröhlichen Maiersmuth", dessen Wert Arbeit und Freuden er in idyllischen Gedichten vom Feldbau nach modern französischer und antiker Vorlage (Horazens beatus ille qui procul negotiis) besang. Er vertritt mitten in seinen Possen stets mit besonderer Vorliebe die Ehe, ihre sittliche Kraft, ihre Weihe selbst in ihren Beschwerden und Kleinlichkeiten gegen die Gefahren des ungesunden Cölibats der alten Kirche. Er hat auch dem in seinem philosophischen Ehezuchtbüchlein (nach Plutarch) Kernsprüche geliehen, wie er

gesunde, tüchtige Lebensweise in dem Podagrammatischen Trostbüchlein, das er nach humanistischem Vorgang über den Quälgeist faulen Genußlebens, das Zipperlein, schrieb, eindringlich zu empfehlen weiß. Ehrgefühl und Tüchtigkeit zuverlässigen Bürgersinnes hat er gefeiert in jenem Preisgedicht auf die wackeren Züricher, die einen heißen Hirsebrei noch warm im selbstgeruderten Kahn nach Straßburg 1576 zum Schützenfest brachten, um ihre Hilfsbereitschaft in der Stunde der Gefahr an den Tag zu legen. Das glückhaft Schiff von Zürich ist nach dieser Seite, tiefen Ernst an heiterem, zufälligen Anlaß munteren Geistes zu entfalten, das beste Zeugnis seiner Kunst, sein eigentliches Meisterwerk geworden.

Fischarts besondere Kunst der Sprachbehandlung, die er als eine Art Luther der weltlichen Sprache zu einer in des Wortes Bedeutung schwindelnden Höhe gebracht hat, jene stehende Bewährung verblüffender Wortausdeutung, Wortverdrehung, Wortanspielung, die aus melancholich maulhenkolisch, aus Podagra Pfotengram macht, die im Gargantua mit dem Begriff der Gurgel das edle Trinkergeschlecht immer neu benamst, die in der Flöhhatz ein Heer von Flohgeschlechtern aus dem Nichts hervorruft: alles dies muß in seiner Bedeutung und seinen Wirkungen für die Litteraturgeschichte nach zwei Seiten hin beurteilt werden. Der quellende Tonreichtum des Jahrhunderts, wie er in der Trunkenlitanei der Zecher im Gargantua aus dem Born des damaligen Volksgesangs[1]) mit durstigen, nicht enden wollenden Zügen geschöpft wird, kommt sicherlich darin zum Ausdruck. Auch der kecke, schnell fassende und aneignende Geist jener Jahrzehnte verleugnet sich darin nicht. Gleichwohl kann man denen nicht Unrecht geben, die den begeisterten Lobrednern dieses Reichtums (wie etwa Vilmar) gegenüber auf seine Gefahren für Sprache und geistige Entwicklung hingewiesen haben. Die kaum durch Luther gegründete und noch nicht gefestigte neue Schriftsprache gewann dadurch keineswegs an Halt und Bestand, daß sie nun mit einer Flut unbestimmter, nach allen Seiten hin ausschwirrender, vielfach fremdländischer Wortgespinste wie mit einem Mückenschwarm übersät wurde. Das grobianische Rotwelsch der Studenten und Soldaten, jede Art von höherem und niederen „Jargon“ und

1) S. D. Nat.-Litt. Bd. 13: Das Volkslied um 1530.

alle Humore mochten dabei gewinnen. Die makkaronis
Poesie, die barbarisch komisch deutsche und lateinische Wortstäm
verquickte und durcheinander warf, konnte sich wieder hervorwag
wie zu den Zeiten der Goliarden[1]) und des selbstzufriede
Küchenlateins. Wir werden alle diese Nachklänge Fischarts b
zum Ende des folgenden Jahrhunderts tönen hören. Aber d
Sprache selbst stand alsdann verschändet da, wirklich wie zerfress
abgeschabt, in ihrem Besitzstand verkürzt, durchlöchert: in eine
Bettlermantel, wie die Patrioten des folgenden Jahrhunder
zu klagen liebten. Die Wischhartisch-Menzerisch-Winholdisch-Ell
posleronische „überschrecklich lustige" Manier hat nicht zum ge
ringsten dazu mitgeholfen.

Fischarts unmittelbare geistige Einwirkung verleugnet sich nich
in einer gerade nach seinem Auftreten sehr beliebten und vielfac
bearbeiteten Gattung: dem humoristischen Tiergedicht mit satirisch
polemischer Färbung. Das Tierepos, wie es jener Zeit im
niederdeutschen Reinke Vos[2]) vorlag, war dafür nur insofern
maßgebend, als es allenthalben für einen bewußt karikierenden
Spiegel des Papsttums und seiner Mißstände, somit also für eine
reformatorische Satire galt. In diesem Sinne hatte ja auch
Fischart seine Ausdeutung des alten Tierbildes am Straßburger
Münster abgefaßt. Fischarts Weise, die Tiercharaktere in
grobianischem Stile teils wie in „Nachtrab und Nebelkräh" zu
polemischen, teils wie in der „Flöhhatz" zu rein komischen Zwecken
auszunützen, ist denn in diesen größeren Bearbeitungen des Tier-
gedichts völlig durchgedrungen. Den alten Vorzug gerade des
deutschen Tierepos, das Tierleben selbst mit gemütlicher Versenkung
in diese lebendige, wechselreiche Seite der Natur zu schildern, hat
die weiter unten zu besprechende kürzere Tierfabel in jener
Zeit noch weit eigentümlicher bewahrt.

Schon das erste Werk dieser Reihe, der Froschmeuseler[3])
des seiner Zeit berühmten Magdeburger Rektors Georg Rollen-
hagen (1542—1609) kann dies alles belegen. Schon in den
Studienjahren des Dichters (1566) durch eine Vorlesung über
die Homerische Batrachomyomachie angeregt, blieb es als bloße
studentische Stilübung nach antikem Muster liegen, bis jedenfalls
die Fischartische Richtung in den siebziger achtziger Jahren den

1) Vgl. Teil I, S. 256. — 2) Vgl. Teil I, S. 55. — 3) Herausg. von Karl Goedeke, Deutsche Dichter des 16. Jahrh. Bd. 8 u. 9. 1876.

Autor bewog, es in der umfangreichen Form zeitgemäß auszuarbeiten, wie es zuerst 1575 herauskam. „Der Frösch und Mäuse wunderbare Hofhaltung", dieser Nebentitel besagt schon die Absicht des Verfassers im Sinne einer vom Ausland kommenden Strömung, die wir im 17. Jahrhundert auf der Höhe finden werden, ein „politisches" Buch zu liefern. Er giebt seine Lehren über häusliches und staatliches, kirchliches und Kriegsregiment: an Fröschen und Mäusen, weil man ja, wie er sagt, bei den Menschen jetzt doch nichts Gutes lernen könne, aber mit deutlichster Beziehung auf die deutschen Verhältnisse und durchaus im Sinne der Reformation. Der Frosch Elbmarx (Luther) hat sich gegen den Erzpriester (Papst) Beißkopf und seine Hierarchie von Kröten erhoben. Die (deutsche) Reichsverfassung mit ihrem Holzklotz (dem einflußlosen Kaiser) an der Spitze soll vor den Ränken Beißkopfs und der Macht des grausamen (spanischen) Storchs bewahrt bleiben. Die Einkleidung: wie Mäuseprinz und Froschkönig sich treffen und freundschaftlich unterhalten, bis nach einem tödlichen Unfall des Prinzen der Mäusekönig die Frösche mit Krieg überzieht, aber schließlich von den Fröschen mit Hilfe der Krebse und Käfer zurückgeschlagen wird, ist namentlich in den ersten beiden Büchern ein reiner Notbehelf. Da sind Erzählungen vier- und fünffach in einander gesteckt und erst im dritten Buch tritt der epische Gang etwas mehr in seine Rechte. Bei den Heldenkämpfen am Schluß verlieren sich oft die tierischen Masken bei den Streitern gänzlich. Dagegen führt den Dichter gerade sein Bestreben ganz menschliche Charaktere in die Tiere hineinzuzeichnen oft zu liebenswürdigen idyllischen Bildern, wie die Beschreibung des Hauspropheten (des Hahns), der aus einer koketten Jungfer verwandelten Katze im ersten Buche, der frommen und klugen Vögel, Nachtigall und Lerche, Doktor Sperling im zweiten Buche. Die spätere in Naturklängen schwelgende schäferliche Geschmacksrichtung hat schließlich einzig in diesen Vogelstimmen Rollenhagens Froschmeuseler fortleben lassen.

Schon vor Rollenhagen (1580) hatte bezeichnend genug gerade der italienische Begründer der makkaronischen Poesie des witzigen Kauderwelschs Theophilo Folengo mit seiner der italienischen Landplage gewidmeten Moschea einen deutschen Freiherrn Hans Christoph Fuchs zu einem Muckenkrieg (gegen die Ameisen und ihre Verbündeten) in drei Büchern angeregt, der später durch den

Pastor Balthasar Schnurr schon im 17. Jahrhundert neu bearbtet
wurde. Ganz Fischartischen Spuren folgt schon in seinem lte-
rarischen Namen (Lycosthenes Psellionoros) des im ersten Kapel
behandelten Cyriakus Spangenberg Sohn Wolfhart mit seim
Ganskönig[1]) (1607), von der Martinsgans, die zum Kög
erwählt und nach dem Tode unter die Sterne versetzt wo.
Dieser begeisterte Verehrer des im Tode so preisenswerten, brä=
lich gebratenen Vogels behauptet in der Vorrede, er habe m
einer besonderen Vorliebe für diese Materie geleitet, schließlh
„aller Tiere Regiment und Königreich" beschrieben: ihre Re=
lutionen und Kriege, „daher die vierfüßigen Tiere den Löwı
absetzten und den Esel zum König erwählten" u. a. Thatsächli
liegt auch ein solcher „Eselkönig" (1625) vor von einem „Adc
Rose von Creutzheim", der nach dem Spangenbergschen Entwu
gearbeitet zu haben bekennt.

1) Herausg. v. E. Martin, Elsäß. Litteraturdenkm. Bd. 4. 1887.

Drittes Kapitel.

Die Unterhaltungslitteratur des aufstrebenden Bürgertums.

Schon der Schluß des vorigen Kapitels hatte uns auf litterarische Gebiete geführt, die nicht mehr so ausschließlich mit dem kirchlichen Entscheidungskampfe in Berührung stehen. Ganz ohne Beziehung zu ihm bleibt zwar während des 16. Jahrhunderts kaum ein litterarisches Erzeugnis. Wo nicht der äußere Anlaß vorliegt, so verleugnet sich doch die innere Abhängigkeit nicht, in der selbst Darbietungen der gewöhnlichen Unterhaltungslitteratur sich zu den Neigungen, Vorurteilen, Stimmungen gerade der reformatorischen Bewegung befinden. In dieser Hinsicht werden sich uns manche durch sich selbst weniger hervorstechende Erscheinungen gerade dieses Jahrhunderts in höchst bedeutsamem Lichte darstellen.

Das Gepräge der Lutherzeit im allgemeinen zeigt die Unruhe, Hast und Abwechselungssucht aufgeregter, neuerungsbedürftiger Geschlechter. Ein neues geistiges Element fällt ferner bei ihr ausschlaggebend ins Gewicht: das in den Städten erstarkte, der Reformation leidenschaftlich zugethane Bürgertum. Beides macht sich geltend selbst in dem Zeitvertreib müßiger Stunden. Das Mittelalter hatte langausgesponnene Erzählungen mit langatmiger Vorgeschichte, endlosen Episoden und beliebig vielen Fortsetzungen geliebt in ansteigendem Maße, immer end- und formloser. Adel und Geistlichkeit stellt im wesentlichen Verfasser und Publikum für die schöne Litteratur. Hohe Frauen sehen wir noch kurz vor unserer Periode die Ausläufer höfischer Erzählungskunst pflegen und bewahren.[1])

1) Vgl. Teil I, S. 415. 342 f.

Das alles ändert sich jetzt. In ganz auffallender, oft gescholtener und beklagter Gleichgültigkeit zieht sich der immer mehr verrohte Adel von geistigen Bestrebungen zurück. Die Stellung der Geistlichkeit dem Laienstande und weltlichen Dingen gegenüber wird erklärlicherweise eine völlig andere, strengere, konfessionell bedingte und beschränkte. An ihre Stelle tritt der gelehrte und ungelehrte Bürger bis zum Studenten und Handwerker herab. Die Form der Produktion macht wirklich den Eindruck, als ob sie, zu übermäßiger Ausdehnung aufgeblasen, nun in zahllose kleine Fetzen zersprengt wäre. Der beschäftigte Bürger im Rollwagen (Omnibus) auf der Landstraße, auf dem Markte der Städte hört wohl gern eine „schöne Historie", ein „neues Lied". Aber kurz muß es sein, einen Sinn d. i. eine scharfe, überraschende Spitze muß es haben; zum Lachen oder zum Ergrimmen — zwei zusammengehörige Bedürfnisse jener spott- und kampflustigen Geschlechter — muß es anregen. Mit Schwärmen einer bunten Fluglitteratur kommt die junge Buchdruckerkunst diesem Bedürfnis entgegen und besät die Tische der Kneipen und Bürgerhäuser mit „fliegenden Blättern", die Neues, Witziges, Interessantes auf zwei Seiten oft noch mit Hilfe eines Holzschnitts möglichst lebendig vorbringen wollen.

Die kürzeste und zugleich allgemein verständlichste Form, in der sich litterarischer Geist mitteilen kann, kennt und übt jedermann im Sprichwort. Deutschland macht keine Ausnahme von der eigentümlichen Blüte, in der wir die Volkssentenz, die „Weisheit der Gasse", zu Beginn der neuen Zeit bei den Kulturvölkern antreffen. Rabelais, Shakespeare, Cervantes geben uns davon ausreichende Kunde, bei uns kann sie Fischart allein vermitteln. Man könnte diese Erscheinung wohl so erklären, daß im Sprichwort das Volk anfängt litterarisch mitzureden, wie der wackere bäuerliche Knappe Sancho Pansa bei Cervantes mit seinem edlen Herrn und Ritter Don Quixote, dem Repräsentanten der alten Zeit. Aber es ist nicht dies allein. Das Sprichwort ist nicht bloß, wie es uns jetzt, abgegriffen wie alte Münze, oft vorkommt: eine trockene Sentenz, eine hohle Lehre volkstümlicher Moral. Nein, gerade die Geschichte unserer Litteratur schon in ihrem ältesten Zeitraum kann es uns lehren: es ist im Grunde die Quintessenz einer Geschichte (bîspel), einer wirklichen Begebenheit, einer Fabel, eines lustigen Schwanks. Das massenhafte Auftreten

des Sprichworts in jenen Jahrhunderten, die die neuere Zeit einleiten, beweist in diesem Sinne gerade die besprochene Vorliebe des neuen bürgerlichen Publikums für möglichste Zusammenziehung, knappste Andeutung und rascheste Mitteilung seines Unterhaltungsstoffes.

In diesem Sinne muß man die Reihe von Sprichwörtersammlungen auffassen, die mit Erklärungen und den veranlassenden Geschichten und Schwänken vermischt, in Prosa oder Reimen, schon in den Handschriften des 15. Jahrhunderts, in ganzer Fülle und Ausdehnung aber erst in Drucken des 16. Jahrhunderts vorliegen. Unter den Sammlern ragen durch Wirkung oder allgemeines litterarisches Interesse hervor der brandenburgische Hofprediger Johannes Agricola, der seine Sammlung zuerst (1528) niederdeutsch, in den folgenden Jahren öfters hochdeutsch und von 300 schließlich auf 750 Nummern vermehrt herausgab.[1]) Ferner, als einer der originellsten Geister der Epoche überhaupt bemerkenswert, Sebastian Franck aus Donauwörth (1541), Philosoph, Geschichtschreiber und Zeitschriftsteller, wegen gelegentlicher widertäuferischer Ansichten von Luther aufs heftigste angegriffen, wegen seiner Mystik und großherziger philosophischer Nachsicht gegen alle Ketzer überall angefeindet, verdächtigt, ausgetrieben. Endlich Eucharias Eyering, Prediger in Würzburg, (1601) der die Sprichwörtersammlung nach Agricolas Muster ganz deutlich in die Schwanksammlung überzuführen bestrebt ist. Bemerken wir hier gleich, daß in dem folgenden gelehrt sammelnden Jahrhundert der Stadtschreiber zu Speyer Christoph Lehmann eine Zusammenfassung, eine Art Repertorium aus dieser ganzen reichen Sammellitteratur zusammenstellte (Florilegium politicum oder politischer Blumengarten 1630), das als Fundgrube für die ganze Folgezeit bis auf unsere Tage gelten kann. Einen veränderten Charakter tragen in der nachfolgenden „politisch" d. h. weltmännisch werdenden Zeit die nach antikem Vorbilde (Plutarch) angelegten Sammlungen geistreicher, witziger oder geschichtlich berühmt gewordener Aussprüche bedeutender, später oft freilich nur politisch einflußreicher Personen, in den Hofkreisen natürlich zumeist der gekrönten Häupter. Der Unterschied beruht darauf, daß diese Sprüche eben nicht „jedermanns Wort" sind, sondern eine bestimmt

1) D. Nat.-Litt. Bd. 25, S. 411 und Bd. 24, S. 388.

persönliche Prägung besitzen und daher eher mit unseren heutigen „Maximen und Reflexionen", „geflügelten Worten" verglichen werden können. Der erste, der eine Sammlung dieser Art bei uns veranstaltete, ist Martin Opitz' Heidelberger Freund Julius Wilhelm Zinkgref (1626, fortgesetzt von Leonhard Weidner 1653).

Die kurze Geschichte steht also, wie wir gezeigt haben, gleichsam im Hintergrunde des Sprichworts. Sie wählt entweder das Gewand der Tierfabel oder bringt einen Schwank aus der närrischen Menschenwelt; mitunter geht beides durcheinander. Die Fabel ist in den meisten Fällen schwankhaft, niemals trocken lehrhaft, ihre lebendige Situationsschilderung giebt gleichsam eine fragmentarische Fortsetzung des Tierepos. Die Geschichte der Tiersage erhält wichtige Aufhellungen gerade in diesen ihren letzten Ausläufern. Das alte Fabelgut, Äsop, Bidpai, Cyrill wird weiter in Bearbeitungen und Übersetzungen verbreitet.[1]) Luther hatte, wie wir sahen, mit seinen Äsopischen Fabeln den Anstoß gegeben. Sein Schüler Mathesius nutzte Luthers Vorliebe für die Fabel eifrig aus, er verflocht Luthersche Äsopfabeln in seine Predigten, Luthers Empfehlung war von nun an ein Geleitschein für die Unterhaltungskunst lutherischer Prediger gegenüber ihren als Zionswächter eifernden Amtsgenossen. Nathan Chytraeus hat gegen Ende des Jahrhunderts eine solche Fabelsammlung aus den lutherischen Predigern zusammengestellt. Frischer, reicher und selbständiger als die Äsopische Fabel zeigt sich die heimische Tiersage in den Fabeln, die der Hesse Burkhard Waldis, ein tüchtiger, gewandter, von der Reformation viel umhergeworfener Welt- und Geschäftsmann, seiner wirksam gereimten Bearbeitung des Äsop (1548) hinzufügte. Auch der uns schon mehrfach bekannte reformatorische Streiter Erasmus Alberus entfernt sich in seinem „Buch der Tugend und Weisheit" (1534), einer Jugendarbeit, die Luthers Anregung gleich mit Begierde und stark polemischem Eifer aufgriff, mehrfach von der Äsopischen Unterlage. Die Fabeln des Bischof Cyrillus reimte „mit schönen Figuren, auch hübschen Auslegungen" der Augsburger Daniel Holtzmann 1571 in seinem „Spiegel der natürlichen Weisheit". Schon rein als Schwanksammlung giebt sich der „neue und vollkommene Äsopus" von Huldrich Wohlgemuth (1623).

Denn wie die Fabelsammlung das schwank- und possenhafte

1) Vgl. Teil I, S. 418 f.

Element, so berücksichtigt auch die Schwanksammlung damals gern noch die Tierfabel. Der Schwank berichtet aus der Wirklichkeit dasselbe, was die Fabel in ein erdichtetes Phantasiebereich sinn- und vernunftbegabter Tiere rückt. Dieser Gegensatz tritt auch in der Form damals durchgreifend hervor, insofern der im Mittelalter noch durchwegs gereimte Schwank unbedenklich in das immer weitere Verbreitung erlangende prosaische Gewand schlüpft, während die Fabel die poetische Fassung in Vers und Reim nicht entbehren mag. Wie für jene Fabelbücher der Reim, so ist für die zahlreichen Schwankbücher jener Zeit die Prosa charakteristisch. Für die Ausbildung der Prosa, als allgemeinen künstlerischen Ausdrucksmittels an Stelle der mittelalterlichen gereimten Achtsilbenverse, ist gerade die Sprache dieser Schwänke sehr wichtig. Luther stellte in seiner hohen Bibelprosa gleich ein unerreichbares Ideal persönlicher Ausdrucksweise hin. Wo Fischart zur Prosa griff, stempelte er sie alsbald mit dem Zeichen seiner bizarren Individualität. Sollte an Stelle der mittelalterlichen unbehilflich verquollenen, umständlichen Prosaversuche eine jedermann zugängliche allgemeine Form des prosaischen Ausdrucks erzielt werden, so fand sich nicht leicht eine bessere Vermittelung als in der kurzen, knappen, zugespitzten Verkehrssprache dieser sich an alle Schichten der Bevölkerung wendenden Schwänke. Auch hier, wie bei der Fabel der gedrungene Lakonismus des Äsop, erwies sich das damals wieder erweckte klassische Altertum hilfreich. Wir werden auf die Verdienste des Humanismus um die Nationallitteratur bald im Zusammenhange zu sprechen kommen. Auch jene Schwänke in der Landessprache hatten ihre Vorbilder zunächst an den in elegantem, behendem Latein geschriebenen gelehrten Belustigungen der Humanisten. Von daher floß ihnen zugleich reicher Stoff zu. Antike Anekdotenerzähler wie Valerius Maximus, Humanisten von Petrarca und Boccaccio, dessen ganz volksmäßiger Dekameron schon 1475 in einer gedruckten deutschen Übersetzung vorlag, bis auf Erasmus von Rotterdam und Heinrich Bebel; endlich die mönchischen Sammlungen von Historien und Histörchen im Stile des Caesarius von Heisterbach, des Vinzenz von Beauvais aus dem 13. Jahrhundert, des Engländers John Bromyard aus dem 14. Jahrhundert, der früh deutsch übersetzt im Druck verbreiteten Gesta Romanorum[1]): alles mußte herhalten, den reichen,

1) Vgl. Teil I, S. 417. 432.

sich täglich erneuernden und vermehrenden Schatz gangbarer Schnurren und Späße zu vervollständigen. Nach Anleitung der französischen fabliaux blieb auch jetzt der Verkehr der beiden Geschlechter unter einander der beliebteste Vorwurf für die lächerlichen Wirkungen des Schwanks. Der betrogene Ehemann, die listenreiche untreue Gattin mit ihren Liebhabern in allen Lagen und Graden der Verlegenheit, das naive, leicht verführbare junge Mädchen, die Lüsternheit aller Altersklassen und Stände vom Edelmann bis zum Ackerknecht, besonders aber natürlich der Geistlichen, wie sie sich nun einmal dem Volksverdacht gegenüber dem ehelosen Stande darstellten: das sind die Hauptpersonen, dies die Hauptwürze der zahllosen Schwänke und zwar in immer steigendem Maße, je mehr die Sammlungen im Buchhändlerinteresse veranstaltet wurden und die früheren überbieten sollten. In diesem Punkte bleibt sich die auf den Zuspruch der Masse spekulierende Litteratur zu allen Zeiten gleich. Wenn sie heutzutage, in einer litterarisch herabgekommenen stumpfen Zeit das alte Lockmittel unter dem Aushängeschild des „Realismus" und ähnlicher zu gedankenlosen Phrasen erniedrigter Schlagwörter als neues Kunstprinzip benutzen will, so macht sie sich vor sich selber verächtlich und lächerlich und verwirrt die Begriffe des Publikums. Dies letztere gelang damals nicht, obgleich die litterarischen Verhältnisse in jenen von theologischem Gezänk und Grübeln (wie heute von politischem) erfüllten Zeiten bald nicht viel anders lagen, als jetzt. Die Marktschreiberei trat wohl sehr anmaßlich auf, fand auch allzeit Absatz, wurde aber von Gebildeten und Gelehrten stets mit oft übertriebenem Eifer in ihre Schranken gewiesen. Dafür finden wir nun damals das umgekehrte Auskunftsmittel, daß sie sich in ihren Vorreden möglichst rein und streng hinzustellen suchten, um in ihren Darbietungen selbst um so zuchtloser und kecker aufzutreten. Dem verbohrten trübseligen Zelotismus jener streng kirchlichen Geschlechter gegenüber war übrigens die Freiheit des Schwanks viel besser angebracht, als bei der völligen Freizügigkeit unserer glaubenslosen Zeit. Prüderie, die einzige, noch dazu falsche und bestochene Richterin unserer Sitten, kannte jenes Zeitalter jedenfalls nicht. Daher kommt auch der zuchtlose Schwank, die Zote, in ihm viel gesünder, anmutiger, versöhnlicher heraus, als es unseren, unter prüden Schlagwörtern falsches Spiel treibenden Litteraten allermeist gelingen will.

Dazu rechne man, daß neben dieser Seite der litterarischen Volksbelustigung doch auch alle übrigen, die Eitelkeiten, Verkehrtheiten, Mißverständnisse, Streitigkeiten dieser ganzen tollen Welt ungeschmälert, vielseitiger und harmloser als jetzt zu ihrem Rechte gelangen. Neben dem Spaß der Liebe steht der Witz des Hasses, die verdienten, von Zufalls List und Schicksals Tücke allgerecht ausgeteilten Prügel. Das Schieben und Drängen zu Reichtum, Macht und Ehren, die großen und kleinen Kniffe aller gegen alle, zum Zweck und vorwärts zu gelangen; daneben aber auch die herausfordernd dummen Streiche der heiligen und unheiligen Einfalt, die Fallen, welche Verschlagenheit, Hochmut, Büberei sich selber stellt: alles findet hier sein holzschnittmäßig einfaches und grobes, aber scharf umrissenes, glücklich und wirkungsvoll gestelltes Abbild. In diesem Betracht wird der erste jener Schwankerzähler, der von Pfedersheim aus jüdischer Familie stammende Barfüßermönch Johannes Pauli mit seinem unermüdlich neu (und verändert!) aufgelegten Schimpf und Ernst[1]) (gleich „Scherz und Ernst", verfaßt 1519 im Kloster zu Thann im Elsaß, gedruckt 1522) immer ein Muster treuherzig schalkhafter Weltbeobachtung und Darstellung bleiben. Unter seinen Nachfolgern wird uns der Elsässer Georg Wickram, dessen Rollwagenbüchlein[2]) (1555), Reiselektüre in unserem Sinne, hierhergehört, noch auf einem anderen Gebiete der von ihm eifrig gepflegten Unterhaltungsschriftstellerei, bei der Einführung des neuzeitlichen Romans, bedeutsam begegnen. Jakob Frey, Stadtschreiber zu Mauersmünster, der Verfasser der Gartengesellschaft[3]) (1556); die beiden im Buchgewerbe thätigen Leipziger Valentin Schumann und Michael Lindener, der erste in seinem Nachtbüchlein[4]) (2 Teile 1558.59) der andere im Rastbüchlein[5]) und den Katziporі[6]) (1558 „bunte und runde Schnudelbutzen, welche man auf Welsch Kazipori nennt") zeigen sich erfolgreich, namentlich der letztgenannte nicht ohne Talent bestrebt, den Zulauf ihres Publikums durch immer schärfer gewürzte und derber zurecht gemachte Kost rege zu erhalten. Der Straßburger Martin Montanus, der der Gartengesellschaft einen zweiten Teil[7]) und ähnlich dem Rollwagenbüchlein einen Wegkürzer[8]) (1557) folgen ließ, lehnt dies mit Hinweis

1) D. Nat.-Litt. Bd. 24, S. 2. — 2) Ebd. Bd. 24, S. 157. — 3) Ebd. Bd. 24, S. 209. — 4) Ebd. Bd. 24, S. 268. — 5) Ebd. Bd. 24, S. 288. — 6) Ebd. Bd. 24, S. 298. — 7) Ebd. Bd. 24, S. 240. — 8) Ebd. Bd. 24, S. 252.

auf erbaulichere Zwecke ausdrücklich ab. Obwohl er diese nicht immer im Auge behält, findet sich doch wirklich das unschuldigere Element der Kinder- und Familiengeschichte auffälliger bei ihm vertreten. In des Hessen Hans Wilhelm Kirchhoffs Wendunmuth[1]) (1563) macht sich die Neigung zu breiterer Ausführung, liebevollerer Durchbildung des Schwanks in Schilderungen, Berichten, Gesprächen bemerklich. Die Pointe faßt eine am Schluß angehängte gereimte Moral kurz zusammen, recht deutlich wiederum den Übergang des Schwanks zum Sprichwort veranschaulichend. In den Delitiae Historicae et Poeticae d. i. Historische und poetische Kurzweil des Studenten Lazarus Sandrub (1618) zeigt sich mit dem eifernden Gegensatz gegen die gemeine Volksschriftstellerei schon der steif ängstliche litterarische Charakter der Folgezeit, welche die Poesie nur noch als Nebenwerk der Gelehrsamkeit entschuldigend gelten läßt.

Wie ausschließlich der kurze, abgerundete Schwank gerade dies Zeitalter beherrscht, das kann man am deutlichsten an den größeren einheitlichen Erfindungen sehen, die in den, ihrer stehenden Beliebtheit wegen kurzab sogenannten, Volksbüchern jener Zeit auftreten. Es sind durchweg nur Übertragungen dieser zufälligen, zusammenhangslosen Schwankwelt auf eine närrische Persönlichkeit, wie sie im Pfaffen von Kalenberg, Eulenspiegel und Markolf schon am Schluß des ersten Teiles geschildert wurden. Der Rahmen ist so unbestimmt wie möglich gehalten. Es kann beliebig alles Erdenkliche eingefügt, Neues angestückt werden. Nur der Typus jener närrischen Schwankhelden wird festgehalten und in manchen Exemplaren ist er vielleicht gerade durch diese unbeengte Häufung selbständiger Züge zu einer merkwürdigen Geschlossenheit gediehen. Insofern hat das Volk diese Volksbücher wirklich selbst gemacht, als es sich einheitliche Charaktere für bestimmte Kreise seines Anekdotenschatzes herausgriff und festsetzte. Bezeichnend genug fehlen denn auch gerade bei den wichtigsten Volksbüchern die Verfasser, die bei den Schwanksammlungen so greifbar hervortreten. Ein Rätsel auf dem Titel (Magister Aleph, Beth, Gimmel), eine versteckte satirische Anspielung bei Späteren („Wer war Lorenz von Lauterbach? Ein deutscher Notarius Publicus zu Neustadt auch danebst wohlverordneter Mädchen-Schulmeister") bleibt alles, was auf einzelne von ihnen schließen läßt.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 24, S. 308.

Man wird also hinter all diesen Volksbüchern keine Geschichten suchen. Wie Eulenspiegel[1]), das Urbild aller, die einfältige Durchtriebenheit, so verkörpern die Narren Hans Clauert und Claus Narr, die närrische Klugheit, die Vorteile des Narrentums in dieser närrischen Welt. Der Finkenritter, Herr Polykarp von Kirrlarissa, spielt im Zeitalter der Reisen und Entdeckungen schon als grotesker Typus die Rolle, die später Baron von Münchhausen als interessantes Individuum, als glücklich angelegtes Lügentalent fortführt. Er kommt ins Schlaraffenland, in die verkehrte Welt. Er sieht brennende Bäche, steinerne Birnbäume und so vieles, ja er treibt es zu Unsinn und Unmöglichkeit in den bloßen Worten, die er aneinander reiht. Die Schildbürger[2]), die deutschen Abderiten, zeigen diese Narren auf eigene Hand im Plural. Auch sie suchen etwas darin, Narren zu sein, sie entschließen sich dazu, nachdem ihnen ihre frühere Weisheit nur Schaden eingetragen, in öffentlicher Ratssitzung, sie wollen das Unglaubliche in der Verkehrung aller Zwecke und Mittel leisten. So eben eignet sich ihr Treiben zum Typus für alle verkehrten Beschlüsse übel beratener Stadtgemeinden, wie sie jeder Tag wohl bringen kann, die der Volkswitz übertreibt oder lächerlichen Beispiels halber erfindet. „Die bauen ein Rathaus und vergessen nächstens die Fenster, wie die Schildbürger"; „die säen noch einmal Salz, um kein Salz einführen zu brauchen" und dergleichen, wie man es jeden Abend am Stammtisch kannegießernder Bürger hören kann. In kein Volksbuch sind daher so viel umgehende Schwänke, die uns die Sammlungen bewahren, geflossen, als gerade in das von den Schildbürgern.[3]) Auch der zu poetischer Weltberühmtheit ohne Gleichen gelangte Hauptheld jener Volksbücher, der Dr. Faust[4]) gehört durchaus in diese Reiche. Er verkehrt Zwecke und Ziele der Gelehrsamkeit Schwanks halber, wie seine Genossen die des Redens, des Wirkens, des Strebens in Handel und Wandel.

Faust ist der Eulenspiegel der Wissenschaft, der sie nur zu Unfug und Possen benutzt. Er ist der Teufelskerl, der Claus Narr der Hölle, der sich ihr verschreibt, weil er den Teufel im Leibe hat und anders als nach seiner teufelsnärrischen Weise nicht

1) D. Nat.-Litt. Bd. 25, S. 3. — 2) Ebd. Bd 25, S. 241. — 3) Vgl. Goedeke, Grundriß 1[1], S. 425. Bobertag, Gesch. d. Rom. I, 194 ff. — 4) D. Nat.-Litt. Bd. 25, S. 147.

leben mag. So stellt er einen närrisch dämonischen Gegensatz dar gegen die öde, beschränkte Gelehrsamkeit der Scholastik, wie Eulenspiegel gegen das tölpische Banausentum der eingemauerten mittelalterlichen Städte. Mehr aber auch nicht. Wer mit den Ideen, die wir seit unserem größten Dichter mit Faust verknüpfen, an das Volksbuch zuerst herantritt, wird es zunächst vielleicht noch abgeschmackter finden, als die Gebildeten vor Lessing und Goethe, die am Puppen- oder Hanswurstspiel vom Dr. Faust achselzuckend vorübergingen. Teufelsbeschreibung, Zauberschwänke, Geisterspektakel, mit gelehrten Zuthaten aus der „schwarzen Kunst“ und der phantastischen Weltbeschreibung jener Zeit[1]) durchsetzt; so stellt sich das Volksbuch dar, das den berühmtesten, gewaltigsten Stoff der neueren Litteratur enthält.[2]) Die vierundzwanzig Jahre der Dienstbarkeit des Teufels werden nach ihren interessantesten Ereignissen beschrieben vorgeblich nach der eigenen Aufzeichnung Faustens, die sich nach seinem schrecklichen Ende in seiner Wohnung vorgefunden.[3]) Diese Ereignisse sind größtenteils Hexenmeisterstücke rein zum Plaisir und rechtfertigen weder Fausts zweimalige furchtbare Verschreibung noch seine Reue, seine Verzweiflung, als er schließlich vom Teufel geholt wird. Gleichwohl ist es wiederum der hochgelehrte Arzt und Doktor Faust, der „Adlers Flügel an sich nahm, wollte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen“, mit dem „spöttischen Geiste Mephistopheles“ und dem Famulus Wagner zur Seite, in Auerbachs Keller zu Leipzig, am Hofe des Kaisers: der Faust, der die Helena aus Graecia hervorzauberte und mit ihr einen Sohn erzeugte, der böse Christ, der „dem Teufel den Leib will lassen, er lasse ihm nur die Seele zufrieden“. Der Ort der Handlung ist die Universitätsstadt Wittenberg, genau jener Punkt der Erde, wo die mittelalterliche Welt mit ihren dumpfen Mönchszellen, „da selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht“, ihrer von der Kirche geknechteten, in der Schule erstorbenen Wissenschaft, ihrem starren Bilderglauben überwunden wurde von jenem neuen Geiste, welcher Freiheit wie das Leben nur dadurch erwirbt, daß er sie täglich sich erobern

1) Vgl. Georg Ellinger, Zu den Quellen des Faustbuchs von 1587. Kochs Zeitschr. N. F. I, 156 ff. — 2) Es kennzeichnet die Wirksamkeit des neuen Stoffes, daß unmittelbar nach dem Erscheinen unseres Volksbuches (1588—89) eine große dichterische Kraft, der Engländer Marlowe, der Vorgänger Shakespeares, eine Tragödie, sein bedeutendstes Werk, danach dichtete: „The tragical history of the life and death of Doctor Faustus“. — 3) S. D. Nat.-Litt. Bd. 25, S. 274 u.

muß. Goethe hat tief hineingesehen in jene stürmisch aufgewühlte Zeit und in den Geist, der sie beherrschte. Diese Zeit spielte ein gefährliches Spiel. Es galt fest im Glauben zu bleiben und rein im Handeln, um nicht den Halt zu verlieren und dem zerstörenden Geiste zu verfallen, dem Luther in höchsteigener höllischer Person auf der Wartburg das Tintenfaß an den Kopf warf. Faust ist die Verkörperung jener Unstetheit, jenes verzehrenden Ungenügens, vor dem die Reformation als vor ihrem bösen Dämon sich hüten mußte. Es ist doch kein Zufall, daß in dieser Zeit, freilich schon mehr bezeichnend für die Periode ihrer wortgläubigen Verknöcherung, auch die alte dunkle Sage vom ewigen Juden, dem gottverstoßenen, ruhelosen Erdenwaller, in einem Volksbuch wieder auftaucht. So schuf jene Zeit die Figur des Faust gleichsam sich selbst zum abschreckenden Beispiel. Goethe hat in tiefer Erkenntnis des hierin liegenden tragisch erhabenen Grundzuges der Figur neben diesem schlimmen, zugleich den ganzen guten Geist der Reformation gegeben. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen!"

Wie der Eulenspiegel[1]), so haben auch die Helden der übrigen Volksbücher, wie so ziemlich alle Sagenhelden, ihr lebendes Modell gehabt, das wirklich einmal existiert hat. Claus Narr war wirklich ein Narr am Hofe Johann Friedrichs von Sachsen, er war aus Ranstedt im Meißnischen. Die Ehre Hans Clauert erzeugt zu haben, nimmt nach seinem Historiographen Bartholomeus Krüger, der allda Stadtschreiber war, die Stadt Trebbin in Anspruch. Über das Heimatrecht der Schildbürger streiten sich, wie bei ihren Genossen im Ausland, viele Städte des heiligen römisch-deutschen Reichs. Die Volksbücher erschienen in einer Reihe mitunter schwer auf ihren ersten Druck zurückzuverfolgender Ausgaben in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., die Historia von Dr. Johann Fausten zuerst 1587 bei dem Buchdrucker Joh. Spieß zu Frankfurt am Main[2]), der sie von einem guten Freund aus Speyer erhalten haben will. Es ist klar, daß sie ihre Helden im nächst vorhergehenden Geschlecht, also in der ersten Hälfte des

1) S. Teil I, S. 420. — 2) Eine Nachbildung des ältesten Druckes hat Wilhelm Scherer (Berlin 1884) herausgegeben. Eine bloße Aufschwemmung seines Inhalts durch lehrhafte Exempel und Erinnerungen bietet die Ausgabe Georg Rudolf Widmanns, Hamburg 1599, von der die des Nürnberger Arztes Joh. Nik. Pfitzer (1674) nur unwesentlich abweicht. Die maßgebende Ausgabe für das 18. Jahrhundert („von einem Christlich Meinenden" 1728) kürzt dagegen die Widmannsche Ausgabe wieder stark. Vgl. Karl Engel, Bibliotheca Faustiana. Oldenburg 1885.

Jahrhunderts gesucht und gefunden haben müssen. Daß es nun eben diese Persönlichkeiten sind, erscheint sonst weiter nicht wichtig. Man bedurfte ihrer, um an sie gewisse Geschichten zu knüpfen, die der damaligen Gesellschaft gemäß, durch die Zeitereignisse, die Zeitstimmung bedingt waren, gleichsam in der Luft lagen. So bilden sich zu allen Zeiten Sagen, selbst noch in unserer Zeit, die durch Verkehr, Presse und Polizei scheinbar jenes der Sagenbildung unentbehrliche Dunkel unmöglich machen muß. Wie es jetzt vergeblich ist, ihr in ihre Ritzen, Ecken und Winkel zu folgen, wo sie ihre Geschichten spinnt, wie vielmehr damals! Wir halten also die wissenschaftliche Neugier, die sich an Dr. Fausts wirklichen Lebensgang gehängt hat, für überflüssig. Der Humanist Trithemius (Abt von Tritenheim) berichtet in einem Briefe (1507) sehr abschätzig von einem herumziehenden Magier Georgius Sabellicus, der sich auch Faustus nannte. Diese Persönlichkeit könnte durch einen Brief des Erfurter Humanisten Mucianus Rufus von 1513 als in weiteren Kreisen bekannt, festgestellt werden. Was aber weit spätere Berichte vorgeblich aus Melanchthons Munde von Johann Faust aus Kundlingen, der in Krakau Magie studierte und seinem Wittenberger Aufenthalt, zu sagen wissen, scheint selbst schon bedenklich von der Sage eingegeben.[1]) Faustus heißt der „Glückliche"; ein Zuname, den Magier sich gern beilegen mochten, wie er sich an manche viel berufene und seltsam beleumundete Persönlichkeiten der Gelehrtengeschichte knüpft. Nach irgend einem Magier von Ruf mochten sich damals manche derartige Leute, zu dieser Zeit stets verkommene Gelehrte, den einladenden Zunamen beigelegt haben, genau so wie die heutigen minder gelehrten Mitglieder dieser Zunft sich den populären Namen Boskos beilegen. Es hat also seine Bedenken, die oben berührten verschiedenartigen Berichte auf eine Person zu beziehen. Sich über deren Leben und Treiben, ihren verschiedenen, günstigen oder ungünstigen Eindruck an verschiedenen Orten, ihren Charakter Gedanken zu machen, führt die Phantasie nur auf Abwege.

Faust bringt einen tragischen Ton in die ausgelassene Lustigkeit der Schwanklitteratur. Gleichwohl kann auch er im Bann der Hölle nicht von Possen und Schwänken lassen. Das aus-

1) Neue sichere Anhaltepunkte hat die nach allen Seiten umgewendete zeitgenössische Litteratur nicht geboten. E. Sommers Artikel „Faust" in Ersch und Grubers Realencyklopädie kann heute noch nach 50 Jahren als erschöpfend gelten.

gehende Mittelalter scherzte mit Tod und Teufel. In den Totentänzen ist das Leben in allen seinen Gestaltungen nur ein Schwank für den Knochenmann; auf der geistlichen Bühne bedeutet der Teufel, der Einforderer der Sündenschuld, meist nur den geprellten Narren. Die Zeit, die den käuflichen Sündenerlaß verwarf, der das Leben in der Vorbereitung auf den Tod, im Glaubenskampf aufging, mußte diese Vorstellungen wohl ernster fassen. Die ersten deutschen Künstler jener Zeit, Hans Holbein der jüngere in seinen berühmten Totentanzholzschnitten (zuerst Lyon 1538), Albrecht Dürer in seinem tiefsinnigen Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel" (1513) können uns die Wendung in der Anschauungsweise meisterhaft sinnfällig belegen. Die unheimliche Majestät des Todes und das Grauen der Verantwortung nach dem Leben zeigen sich allgemein wirksam in dem Aufwuchern des Gespenster- und Geisterglaubens und in einer ganzen Litteratur eindringlicher theologischer Besserungs- und Bekehrungsschriften, die den Teufel zur abschreckenden Devise hat. Eine Dramatisierung des Buches Daniel von 1544 mit der Spitze gegen den Einfluß der Geistlichen an den Höfen trägt danach den Titel Hofteufel. Jetzt reißen die Fluchteufel, die Geizteufel, die Wucherteufel bis hinab auf die Hosenteufel, Kleider- Pluder- Pauß- und Kraußteufel nicht mehr ab bis ins 17. Jahrhundert hinein. Erst die Einwirkungen des in dieser Richtung gesunden französischen Geistes machten dieser Teufelswirtschaft nach und nach ein Ende zugleich mit ihren schmählichen praktischen Auswüchsen, den Hexenprozessen, dem Aberglauben an Fest-(Unverwundbar-)machen, Stein der Weisen, spiritus familiares (Kobolde denen man sich verschrieb), die viel Lebenshoffnungen und Familienglück zerstörten.

Nüchterne, streng vernünftige Weltauffassung war nicht die Sache jener Zeitalter heroischen Glaubens. Die großen Anfänger der exakten Naturwissenschaften in ihm (Galilei, Kopernikus Keppler) belegen es durch ihr unbekanntes Wirken oder trauriges Schicksal. Der ausgezeichnete Geschichtsschreiber Johannes Thurmayr, nach seiner Heimat Avensberg Aventinus († 1534) genannt, kann uns in seiner Chronika vom Ursprunge der alten Deutschen[1]) (1534) eine Probe geben, wie sehr sein Geschlecht statt zu nüchterner Geschichtserzählung zu Fabeln und Märchen neigte. Das Schicksal

1) D. Nat.-Litt. Bd. 25, S. 433. Aventins sämtliche Werke herausg. von der k. bayr. Akademie, München 1881—86.

seiner wichtigen bayrischen Chronik, die zum Nachteil der Protestanten arg verstümmelt herauskam und erst 1580 nach der Originalhandschrift von den Protestanten ergänzend berichtigt werden konnte, beweist, wie wenig es nackte historische Thatsachen zu würdigen und zu vertragen vermochte. Ein Memoirenschreiber, wie der köstliche Verfasser der Zimmerischen Chronik[1]), ein alter Herr von Adel aus dem schwäbischen Kreis, der am Faden der Geschichte seiner der „Zimberischen" Familie eine ungeheuerliche Fülle der tollsten Erfindungen, abenteuerlicher Gespenstergeschichten und ausgelassenster Schwänke und Skandale[2]) auftischt, führt uns mitten in jenes lebensvolle Geschlecht mit dem überschäumenden Geist- und Kraftbewußtsein und der durchgehenden Phantasie: aus der Zeit „bevor noch das gräuliche Saufen aufkam".

Will man aber die ganze Fülle der rein poetischen Produktion dieser Zeit, will man in diesem Sinne die deutsche Nationallitteratur des 16. Jahrhunderts in den zwei Silben eines Namens zusammenfassen, so kennt heutzutage jeder wenn nicht aus Litteraturgeschichte, so schon von der Bühne her oder aus den Erzählungen des Reisenden, der die Blütestadt des 16. Jahrhunderts Nürnberg einmal berührt hat: den Namen des Hans Sachs. Wir haben das Bild dieses der deutschen Litteratur vielleicht eigentümlichsten Poeten bis auf diese Stelle aufgespart, um das Voraufgegangene für seine Einführung benutzen zu können. Denn Hans Sachs vertritt in seiner erstaunlich reichen und vielseitigen litterarischen Thätigkeit all die Richtungen, die wir bisher gesondert an ihren jeweiligen charakteristischen Vertretern darzustellen gesucht haben. Er ist nicht nur der religiöse Sänger und Glaubensbote der Reformation; nicht bloß wenn auch in der milderen, unpersönlichen Weise seines liebenswürdigen, heiter schlichten Naturells beteiligt an ihrer polemischen Satire; er ist und dies vor allem der fruchtbarste und nach allen Seiten das eigentliche Urbild ihrer Unterhaltungsschriftsteller. In ihm gewann jener Geist des Spruches und Schwankes, den wir im Eingang dieses Kapitels als den litterarischen Genius dieser Zeit ansprachen, seine geniale Verkörperung. Darin aber greift Hans Sachs noch weiter aus und wird uns als Anknüpfungspunkt für neue, noch nicht eigentlich

1) D. Nat.-Litt. Bd. 25, S. 437. Herausg. von Barack, Stuttg. litter. Verein, Bd. 91—94, und Freiburg 1881, 2 Bde. — 2) Barack, 2. A., II, 648 vom Dr. Murner, „Barfüßer und gefreiten Ordensmann zu Straßburg".

berührte litterarische Reihen dienen: daß er einem mit der neuen Zeit sich bedeutsam ankündigenden litterarischen Triebe, dem Drama in seinem Schaffen den nachhaltigsten, angelegentlichsten Vorschub geleistet hat. Ferner ist Hans Sachs derjenige litterarische Zeuge des Jahrhunderts, der durch seine Lebensstellung am geeignetsten darthun kann, wie tief befruchtend die bald in Verbindung mit ihren besonderen Folgen zu besprechende humanistische Bildung im deutschen Volkstume zu wirken vermocht hat.

Hans Sachs war ja bekanntlich seines Zeichens nichts weniger als ein Gelehrter, sondern Handwerker. Als Sohn eines Schneiders 1494 zu Nürnberg geboren, zwar auf einer Lateinschule „nach schlechtem Brauch" aber natürlich ohne über bald erreichte Anfänge hinauszukommen gebildet, betreibt er vom 15. Jahre an, erst als Lehrling dann auf fünfjähriger Wanderschaft das Schusterhandwerk. Der Schusterei ist er auch als ehrsamer, zweimal, das zweite Mal noch in hohem Alter glücklich verheirateter[1]) Nürnberger Meister in einem langen, fleißigen Leben († 1576) treu geblieben. Selbst als sein litterarisches Wirken, das für ein nur den Musen gewidmetes langes Menschenleben erstaunlich reich bliebe, ihm Ruf, ja in seiner besonderen Weise weiten, hohen Ruhm einzubringen begann, ließ er nicht von der treufleißigen Bescheidung auf den bürgerlichen Beruf, der ihm und der Familie das Leben in schlicht ehrbarer Festigkeit gründete. Es ist kein Grund anzunehmen, daß er dies später gethan habe, wenn er auch, wofür seine erhöhte Fruchtbarkeit seit 1546 sprechen könnte, sich wohl mit zunehmendem Alter geschäftlich geschont haben mag.[2]) So erhielt er sich, was ihn vielleicht überhaupt am meisten, ganz besonders vor den unruhigen Naturen eines Murner und Hutten oder der Excentrizität eines Fischart auszeichnet: jenen wunderbaren Gleichmut, jene harmlose Gutmütigkeit, Schalkhaftigkeit in der Behandlung der Weltdinge und Welthändel. Hans Sachs wurde Mann mit der Reformation. Er hat ihr jenen schönen Morgengruß zugerufen, den herzlichsten Willkommen, mit dem die deutsche Dichtung den ihrem Volke geschenkten Gottesmann empfangen konnte: das Spruchgedicht an die „Wittembergisch Nachtigall, die man

1) Vgl. D. Nat.-Litt. Bd. 25, 1, S. 388. — 2) Die Sebalder Leichenbuchnotiz „Hans Sachse Teutscher Poet und gewesener Schuhmacher im Spitgeßlein" (Schnorrs Archiv III, S. 41 f.) braucht bloß auf das Ableben des Bürgers zu gehen. Auch Edmund Goetzes Bemerkung (eb. VII, S. 8), daß er sich in späterer Zeit als „Liebhaber der Poeterey" unterzeichne, kann rein aus seiner steigenden litterarischen Berühmtheit erklärt werden.

jetzt höret überall"[1]) (1523). „Wach auf! es nahet gen dem Tag — Ich höre singen im grünen Hag — Ein wunnigliche Nachtigall. — Ihr Stimm durchklinget Berg und Thal. — Die Nacht neigt sich gen Occident, — Der Tag geht auf vom Orient. — Die rotbrünstige Morgenröth — Hier durch die trüben Wolken geht . . ." Durch sie wird die arme Herde, die so lange in Nacht und Wildnis verirrt des Löwen Stimme gehört hat, wieder zu ihrem Hirten und ihrer Weide zurückgeführt. Wie hier, so spricht er auch in den nach Huttens Weise dialogisierten Prosaschriften des folgenden Jahres die Mißbräuche der alten Kirche und die Ansprüche des reinen Glaubens rücksichtslos durch. Die durch Luther erlangte Selbstgewißheit des schlichten Laienverstandes kommt gleich in dem ersten, das einen Chorherrn in der Disputation einem Schuhmacher gegenüberstellt[2]), so recht eindringlich zum Ausdruck. Aber nur einmal hat unser Dichter in der im vorigen Kapitel geschilderten Weise der reformatorischen Kampfhähne seinen Glaubenseifer zu maßloser Verhetzung übertrieben. Und da war es ein protestantischer Streittheolog, Andreas Osiander an der Lorenzkirche, der ihn anstiftete, eine von ihm mit Einleitung herausgegebene Reihe satirischer Holzschnitte zu einer alten Weissagung über das Papsttum mit gleich gehaltenen Reimen zu begleiten (1527). Osiander wie Sachs wurden damals vom Nürnberger Rate gemaßregelt, Sachs auf sein Schusterhandwerk verwiesen. Es hätte dieses Gewaltschrittes nicht bedurft. Es lag nicht in des ehrlichen Meisters Art zu hetzen und zu schimpfen. Er blieb Luthers Sache, die er als seine eigene erkannte, in der auch er dichterisch lebte und webte, bis an sein Ende treu. Aber wo er Luthern am kräftigsten vorarbeitet, nennt er ihn am wenigsten oder gar nicht; auch ist er nicht blind gegen das allzu Menschliche, das sich auf seiner Seite bald breit machte. Der Streit um des Streits willen war nicht sein Fall. „Sein Verfechten der guten Sache, sagt Gervinus von ihm, hätte einen Hutten nicht interessieren können, aber es interessierte den stillen Melanchthon; er konnte keine stürmische Bewegung hervorrufen, keine Eroberung machen, aber behaupten"

Hans Sachs ist aus dem Meistergesange hervorgewachsen, dem er von früh auf „mit herzentlicher Lieb und Gunst" zu-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 20, S. 111. — 2) Ebd. Bd. 20, S. 1.

gethan war. Wenn die dürren Regeln, öden Betrachtungen und widerhaarigen Melodien des gut gemeinten Schulsingsangs der Handwerker keine andre Frucht gezeitigt hätten, als Hans Sachsens poetischen Beruf, so wären sie schon des Preises der Litteraturgeschichte wert. Hans Sachs hat zwar seine meistersingerische Thätigkeit von der freien dichterischen selbst scharf abgetrennt. Zur Herausgabe im Druck[1]) hielt er nur die ohne jede Künstelei in Strophen und Tönen in den hauptsächlich durch ihn wieder zu Ehren gekommenen frei betonten Reimpaaren dahinfließenden Spruchgedichte für würdig, die alle Stoffe von Bibel und Altertum bis auf Heldensage und Ritterdichtung, alle Formen von Fabel und Schwank bis zur Tragödie umfassen. Allein auch der Meistersinger Hans Sachs bleibt der Dichter, den wir seiner Lebensfülle, seiner Gestaltungsfähigkeit, seines nach allen Richtungen offenen Sinnes wegen schätzen. Er hat der Meistersingerei das eigene Poetenblut zugeführt, sie dadurch verjüngt und in Nürnberg der höchsten Blüte zugeführt, die sie je erreichen konnte. Er brach, ein Reformator in seinem Kreise, mit dem scholastisch deutelnden, unverständlich gespreizten theologischen Wortgespinsten, die sich selbst in diesen Regionen in dem Munde der hausbackenen Handwerker wie eine Parodie auf sich selbst breit machten. Den Geist des neuen Kirchenlieds, des Psalters und des Volksgesangs[2]) aus persönlichem geistlichem Bedürfnis machte er hier heimisch. Ja selbst die sinnigen Mythen und Weisheitssprüche des klassischen Altertums, Polyphem und Odysseus, Tantalus, Oedipus und Jokaste, die verwandelten Nymphen des Ovid[3]) wagte er kühnlich in die Niederungen des praktischen Hausvorstandes einzuführen, den er mit den Fabeln und derben Schwänken der Volksbücher empfänglicher stimmte, als früher die pedantischen Nachäffer des Minnesangs mit ihrem verstiegenen Wortgeklingel. Zwar kehrt er hier im engeren Kreise seiner Zunftgenossen besonders gern die ernste Seite der Nutzanwendung der sonst vielleicht anstößigen Erzählungen hervor. Aber das scheint nicht erzwungen und infolgedessen auch nicht störend; es liegt tief begründet in der reinen, ehrbaren Sinnesart des aller Frivolität abholden Bürgers und

1) Drei Foliobände, Nürnberg 1558—71. Nach seinem Tode 1578, 1579 kommen noch zwei Folianten hinzu. Sachs' eignen Bericht über seine poetische Produktion s. D. Nat.=Litt. Bd. 20, S. 105. — 2) S. D. Nat.=Litt. Bd. 20, S. 50 f. 46. 52. — 3) Ebd. Bd. 20, S. 62. 72. 86. 96.

Familienvaters. Nicht bloß in der Singschule, auch nach außen will er mit seiner Poeterey bildend, fördernd wirken. Und so darf uns auch in seinen rein „aus Lust" für das Unterhaltungsbedürfnis der Mußestunden hingereimten, unzähligen Schwänken und Historien, Fastnachtspielen und dramatischen Aufführungen die angehängte am Ende auf seinen Namen gereimte Moral, das „fabula docet" nicht stören, welches im Spruchgedicht als „Beschluß", im Schaustück in der Figur des alten Fastnachtsheroldes des „Ehrenhold" nicht verfehlt, umständlich aufzutreten. Der „Spruch" gehörte damals ja eben zur Erzählung wie die Seele zum Körper und hier in der Person ihres größten Meisters tritt uns nur persönlicher, bewußt durchgeführt das entgegen, was wir oben als den Grundzug des litterarischen Unterhaltungstriebes der Zeit erkannten. Darum sind trotz dieses moralischen Anhängsels, das eigentlich mehr eine Art Kennwort darstellt, wohl keine Erzählungen irgend einer Zeit so frei von gezwungener Lehrhaftigkeit, als die „Sprüche" des Hans Sachs. Man kann ihnen unter ihrer Masse wohl mit Grund stellenweise leere Reimerei, eine gewisse natürliche Beschränktheit, niemals aber den trocknen Ton des Schulmeisters oder Sittenpredigers vorwerfen. Freilich, er sieht in die Welt mit seinen nüchternen Bürgersaugen, und daß sich in diesen alles eher spiegelte als die Ideale von Frauenminne und Heldentum, haben wir gesehen. Der hürnene Siegfried[1]) ist ihm nicht mehr als ein ungeschlachter verwegener, frecher Landfahrer, der sich in alle Gefährlichkeit waget, über den sein Vater trauert und der schließlich seinen Mann an Dietrich von Bern und sein Schicksal in Hagen findet. Die Frauen in ihrer höheren Art sind ihm nur dazu da, durch Keckheit, Übermut, Verschlagenheit die Beschlüsse und Vornahmen der Regenten und Weisen, des Salomo[2]), des Aristoteles[3]) zu Falle zu bringen. Auch in Kriemhild sieht er nur weiblichen Fürwitz und Hochmut. Eine Griseldis[4]), welche sich eine Stichprobe für das verrohte Rittertum von ihrem Gemahl alles bieten läßt, in Demut in ihren angeborenen niederen Stand zurücktritt und noch für ihre Nachfolgerin ein besseres Schicksal erbittet, da doch nicht jede so viel geduldig ertragen könne; überhaupt solche Muster bürgerlicher Ausdauer und Gottergebenheit, Peter und Magelone, das

1) D. Nat.-Litt. Bd. 21, S. 391. — 2) 3) Ebd. Bd. 21, S. 144. 268. — 4) Ebd. Bd. 21, S. 69.

wundersam getrennte und wieder zusammengeführte Liebespaar, Die Frau mit dem Ölkrug[1]) aus der Geschichte des Propheten Elisa im alten Testament, in diesem Sinne auch Judith[2]) und Hug Schapler[3]) (Hugo Capet) von Frankreich, die frommen Sinns aus gewöhnlichem Stande zu großen Dingen erlesen werden: das sind seine Helden, die Muster seiner Tugend, für die er auch warm werden, sich begeistern kann. Sonst hält er nicht viel von der großen Welt, in welcher einer den andern unterduckt, das Glück seinen Besitzer wechselt, wie das Wunschsecklein des Fortunatus[4]), und die Liebe die Verwirrungen und das Unglück anrichtet, vor denen nach seiner Ansicht im „Herzog Wilhelm von Österreich mit seiner Agalei"[5]) die Tragödien warnen sollen. Bescheidung auf den bürgerlichen Stand und daß der mißgeschaffene rußige Schuster nicht den feinen Herrn und Edelmann machen könne, ist auch die Lehre seines biblischen Schwanks von den ungleichen Kindern Evae[6]), den er noch dramatisch bearbeitet hat in dem Spiel wie Gott der Herr Adam und Eva ihre Kinder segnet[7]). Das ist eben einmal ein niedrig Gestellter, der sich wohl fühlt in seiner Haut, seinem Rock, seinem Kreis, ja selbst wenn sein Ehegemahl darin keift und zankt. In diesem Rund hat er sich so recht nach Herzenslust getummelt. Da kennt er jeden Zug, jede Regung, all die geringe Einsicht und Absicht. Nicht müde wird er das Thema des häuslichen Unfriedens auszuschöpfen: vom bloßen Aufmucken der übel angestifteten jungen Frau, der der Ehemann erst die „neunerlei Häute einer bösen Frau"[8]) auswalken muß, ehe er auf die letzte die menschliche Haut trifft, bis auf den bösen Rauch[9]) in der Ehe, wo die Frau die Hosen anhat. Den Ehebruch hat er auf Kosten des rohen Bauernstandes und der verbuhlten Pfaffen zu immer neuen Karikaturen ausgenutzt: in der untreuen Frau, die zur Rechtfertigung das heiße Eisen[10]) anfassen soll und in der Angst immer neue Sünden vorher bekennt; im Zigeuner, der in der dörflichen Rockenstube die geheimen Liebschaften wahrsagt, im fahrenden Schüler, der vor dem Bauern den Teufel bannt[11]) in Gestalt des von der Bäuerin versteckt gehaltenen buhlerischen

1) D. Nat.-Litt. Bd. 21, S. 376. — 2) Ebd. Bd. 20, S. 160. — 3) Ebd. Bd. 21, S. 292. — 4) Ebd. Bd. 21, S. 215. — 5) Ebd. Bd. 21, S. 338. — 6) Ebd. Bd. 20, S. 88. — 7) Ebd. Bd. 21, S. 254. — 8) Ebd. Bd. 21, S. 197. — 9) Ebd. Bd. 21, S. 181. — 10) Ebd. Bd. 21, S. 205. — 11) Ebd. Bd. 21, S. 192.

Pfaffen. Aber wie unbefangen lehnt auch in dieser Materie der Schwank vom übereifrigen „Pfarrer mit den Ehebrecher Bauern", der nur Zank und Mißtrauen zu erregen weiß, jede sittenrichterliche Pose ab! Wir sehen immer den gutmütigen Schalk, der für die Welt ein großes Narrenbad bereit hält[1]); der als Arzt mehr die Narren sieht, die im Menschen stecken, als die Teufel[2]); der sie gern, selbst dem Teufel gegenüber, dem die Hell will zu eng werden[3]) verteidigt, aber keine zehn ehrlichen Zeugen für seine Aussage auftreiben kann. Wie fertigt er in seiner kindlich hausbackenen Weise alle Utopien von einem vollkommenen Weltzustande ab in der magenbeschwerenden Speisekammerphantasie vom „Schlaraffenland"! Wie köstlich „rechtfertigt" er die frumben Landsknechte, die mit ihren grauslichen Redensarten den Teufel selbst in die Flucht jagen[4]), die selbst Petrus so herumkriegen, daß er sie in den Himmel einläßt[5]), wo sie bald ihr gewohntes lästerliches Spielen und Fluchen einführen, daß der liebe Gott, um sie nur auf gute Art loszuwerden vor dem Himmelsthor Reveille schlagen lassen muß. Da laufen sie pflichtgetreu denn alle hinaus und das Thor wird geschlossen. Selbst das wüste Treiben des Raubritters, der seine Beute bis aufs Lösegeld bei Wasser und Brot einsperrt, muß ihm dazu dienen, einem vollgegessenen, schlecht verdauenden Prälaten zu einer gesunden Hungerkur zu verhelfen.[6]) „Bald anderst bin ich genannt, der ganzen Welte wohl bekannt!"[7]) Unter diesem Proteus „Bald anderst" symbolisiert er der Welt Lauf. Er ist bei Adel, Bauern und Handwerkern, er thut alle Ding verändern, den Fried in Streit, fruchtbare Jahr in teure Zeit, Gunst in Ungenade, Lieb in Neid, Jugend in Alter, Glück in Not, Leben in Krankheit und in Tod. Ja daß selbst Unrecht sich in Recht verkehrt, dadurch daß es durch anderer Unrecht wieder aufgehoben wird, das freut den Meister sichtlich in seiner lustigen Bearbeitung, der alten Komödie der Juristenkniffe, dem maître Pathelin, den nicht erst seine Vorlage die lateinische Komödie des Humanisten Reuchlin Henno bei uns einführte.[8]) Munter wie er in solcher Welt der Veränderung mitten inne steht, so kehrt er sich auch von ihr ab. Entschlossen

1) D. Nat.-Litt. Bd. 20, S. 147. — 2) Ebd. Bd. 21, S. 432. — 3) Ebd. Bd. 21, S. 201. — 4) Ebd. Bd. 21, S. 329. — 5) Ebd. Bd. 21, S. 295. — 6) Das Wildbad. Ebd. Bd. 21, S. 168. — 7) Ebd. Bd. 21, S. 186. — 8) Ebd. Bd. 21, S. 11. Vgl. das schweizerische Spiel vom klugen Knecht. Teil I, S. 413.

und freudig ist das schöne „Kampfgespräch zwischen dem Tod und dem natürlichen Leben"[1]); heiter entsagend der „Traum vom Jungbrunnen"[2]); ruhig gefaßt das prächtige Selbstbekenntnis „über das schwere Alter".[3]) Das in seiner Weise große, kühne, eindringlicher Züge volle Drama vom plötzlichen Tode des Weltmannes (Hekastus[4]) hat Sachs dem lateinischen Original des weiter unten zu besprechenden Makropedius nachgebildet.

Wir haben in dieser Aufzählung Hans Sachs' eigens dramatisch gestellte Schöpfungen nicht streng gesondert behandelt, um seine Eigenart aus dem ganzen Umkreis seines Schaffens sich zusammensetzen zu lassen. Seine Anlage ist überdies von Haus aus eine so vorwiegend dramatische, daß jedes kleinste Werk von ihm bis auf das strophische Lied daran teilnimmt. Seine Art zu schildern, die Hauptstärke seiner Kunst, ist nicht episch, sondern echt dramatisch. Er sieht alles lebendig vor sich, nichts für sich selbst, sondern stets als Scene einer sich vor seinen Augen entspinnenden Handlung. Sobald es nur irgend möglich wird, geht die Erzählung in Rede und Gegenrede über. Diese werden oft als solche auch in den nicht für dramatische Aufführung bestimmten Sprüchen herausgehoben. Da es nun eine eigentlich dramatische Kunstform für Hans Sachs noch nicht giebt, der rein historisch behandelte Stoff sich je nach seiner Länge in mechanisch abgeteilten Hauptscenen (Aktus, 3—7) ohne eigentliche dramatische Spitze einfach vorwärts schiebt, so erscheint es gerechtfertigt, Hans Sachs im Ganzen seines lebhaften dramatischen Naturells als Dramatiker zu fassen, der zur technischen Ausbildung in seiner besonderen Kunst der Zeitumstände wegen noch nicht gelangen konnte. Damit ist auch Hans Sachs' Stellung in der Geschichte des deutschen Dramas gekennzeichnet. Voller Anregung weit über seine Zeit und seine Vaterstadt hinaus, die den Meistersingern 1550 das erste deutsche Schauspielhaus verdankt und, wie wir sehen werden, selbst in den ungünstigen Zeiten des nächsten Jahrhunderts ihre dramatischen Überlieferungen wahrte, bezeichnet Hans Sachsens dramatische Thätigkeit mehr das fruchtbare Bildungselement, aus dem sich die Zukunft eines deutschen Dramas voraussagen läßt, als eine Epoche für dieses selbst. So wenig man dem Dichter Hans Sachs einen Gefallen erweist, wenn man ihn den heutigen verstiegenen Be-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 20, S. 167. — 2) Ebd. Bd. 20, S. 320. — 3) Ebd. Bd. 20, S. 359. — 4) Ebd. Bd. 21, S. 97.

griffen von „Volkskunst" zuliebe ebenso ungerecht zum Heros aufbauscht, als man ihn früher verkannt hat: so wenig wird man ihm und der Sache dienen dadurch, daß man ihn heute als dramatisches Muster aufstellt. Goethes herzliche Würdigung des klugsinnigen Meisters in seiner Werkstatt am Sonntag, da ihn die Muse besucht, sollte uns immer auch der Maßstab für „Hans Sachsens poetische Sendung" bleiben.

Viertes Kapitel.

Der Humanismus und das Drama.

Die von Italien ausgegangene internationale Geistesrichtung, welche die Wiedergeburt des klassischen Altertums im allgemein menschlichen Sinne als Humanitätsideal anstrebte, als Renaissance auf dem Gebiete der Künste, als Humanismus in der Geschichte der Wissenschaft und Kultur bei allen Bildungsvölkern eine neue Zeitrechnung bedeutet: diese gerade mit dem 16. Jahrhundert auf ihren Höhepunkt gelangte Geistesblüte hat ihre Absenker auf unserem besonderen Gebiete schon des öfteren erkennen lassen. Wenn wir sie gleichwohl bisher zurücktreten ließen vor der rein nationalen Bewegung, die einem deutschen Geiste entsprungen der Litteratur des Jahrhunderts gleichsam ihren Atem gab, so geschah dies hauptsächlich in der Absicht, ihre Einwirkungen auf die deutsche Dichtung ebenso zusammenzuhalten, wie wir es bei der Darstellung der reformatorischen Grundströmung gethan haben. Alsdann aber gehört der Humanismus, obwohl er in seinen Anfängen auch bei uns schon tief ins 15. Jahrhundert zurückreicht, mehr in die Berührung mit dem 17. Jahrhundert, wo er durch Martin Opitz als neues Prinzip reformatorisch in die Dichtung eingeführt wird.[1]) Im 16. Jahrhundert erscheint der Humanismus, wie es namentlich bei Huttens litterarischer Erscheinung scharf hervortrat, zunächst verbündet mit der kirchlichen Reformation. War es doch der Humanismus, der zu den Quellen der Überlieferung hinabsteigen lehrte, wie es dann der Sohn des Eislebener Bergmanns auch in den Schachten des göttlichen Worts zu thun wagte. Des Erasmus Griechisch und Reuchlins Hebräisch

1) Vgl. K. Borinski, Die Poetik der Renaissance in Deutschland. Berl. 1886.

mußten wirksam gewesen sein, ehe das Werk der deutschen Bibelübersetzung nach dem Urtext der Testamente möglich werden konnte. In der Person Melanchthons hat der Humanismus seinen Vertreter bei der kirchlichen Reformation erzogen. Mit dem kleinen unansehnlichen Manne, der 1518 auf Reuchlins Rat von Tübingen nach Wittenberg berufen dort mit einer lateinischen Antrittsrede „über die Verbesserung der Studien" auftrat, hielt der Geist humanistischer Bildung seinen Einzug in die kleine Stadt Norddeutschlands, deren Stern soeben schicksalsschwer am politischen Himmel Europas aufgegangen war. Und in dieser Haltung einer freundlichen, milden Nebensonne neben Luthers dräuender, gewaltiger Erscheinung ist das ganze Leben und Wirken des um die Ausbildung der deutschen Litteratur unendlich verdienten Mannes verlaufen. Man vergißt gewöhnlich, wenn man von ihm, dem praeceptor Germaniae, spricht, daß er, der eigentliche Schöpfer der deutschen humanistischen Mittelschule des Gymnasiums, zugleich jenen Lehrerstand geschaffen hat, der von nun an in ganz anderm Sinne der Hort der Litteratur geworden ist, als die Lehrer an den Universitäten. Melanchthon war erfüllt von der schönen Phantasiewelt der Alten, von dem Wohllaut ihres Verses und ihrer Rede, aber zugleich von dem ganzen Weit- und Tiefsinn ihrer Philosophie. Er war nicht der Mann, der mit grammatischen Läppereien und schalen Zusammenstoppelungen gleichgültiger Citate das Wortgezänk der Scholastiker ersetzen wollte, und dabei noch hochmütig und prahlend auf die Vertreter der mittelalterlichen Wissenschaft hinabsah, die doch wenigstens einen erhabenen und würdigen Gegenstand, die Erkenntnis selbst, für ihre Bestrebungen vorweisen konnten. Von dieser Sorte Humanismus, die schon damals nicht fehlte, war Melanchthon weit entfernt. Seine genaue Kenntnis des Aristoteles, des viel verdrehten philosophischen Gewährsmanns der Scholastiker, hat z. B. Luthers Auseinandersetzungen mit den Verfechtern der alten Kirchenlehre bedeutend vertieft. Er wollte das Wesen der Sache; ihr Prunk und Schein, ihre eitle egoistische Ausnützung, ihre Entstellung zu Zank und Streit war ihm gleichgültig oder verhaßt. So konnte er den Samen ausstreuen und das still wirksame Vorbild werden für jene erlauchte Schar edler, hilfreicher Geister, die in bescheidenem Berufe, unter dem Ärger des Erziehungskampfes und den Sorgen der schwer zu behauptenden Lebensstellung die Ideale wahrten

und überlieferten, welche die deutsche Litteratur über ihre schwersten Zeiten hinweg zu ihrer Größe und ihrem Ruhme geführt haben. Der deutsche Schulmeister, den wir schon im Voraufgegangenen auffällig oft als den Träger der Litteratur begrüßen konnten, wird im Folgenden immer mehr ja stellenweise ausschließlich das Werk fortführen, das Luther in so ganz anderem Sinne, als es bald aufgefaßt wurde, dahin begonnen hatte, mit dem heiligen Geist auf deutsch zu reden. Die Reformation war gerade die erste verderbliche Macht, die mit ihrer Entfesselung des boden- und grenzenlosesten theologischen Gezänks den Grund unterwühlte, den sie der deutschen Litteratur so fruchtbar bereitet zu haben schien. Philipp Melanchthon mußte nach Luthers Tode zuerst den Fluch der Orthodoxie und des Zelotentums erfahren, der nunmehr zwei Jahrhunderte lang der böse Feind blieb, mit dem die Litteratur in Deutschland zu ringen hatte. Der treu besorgte Friedenstifter im Bruderkampfe der reformierten Parteien, der Lebensfreund Luthers mußte als Sektenhaupt (der Philippisten) und Kryptocalvinist die Anschwärzung erfahren, die von nun an jeder zu gewärtigen hatte, der den Beruf im Geiste anders als in finsterer Beschränkung auf den Wortglauben und gehässiger Unduldsamkeit suchte und ausübte.

Wir sehen also, wie die Wege des Humanismus und der Reformation keineswegs zusammenlaufen, die sich ursprünglich in der Bekämpfung des gemeinsamen Feindes, des kirchlichen Aberglaubens und der mönchischen Unwissenheit und Verkehrtheit getroffen hatten. Daß in der Bundesgenossin die gefährlichste Feindin ihrer Bestrebungen heranwachse und daß sich das Papsttum bei weitem besser mit der Antike und ihrem ausschließlichen Kultus vertrage, als die neuerweckte Wittenberger Theologie, diese Erkenntnis mußte den weltkundigen Humanisten nicht schwer fallen und die weniger religiös Gewissenhaften unter ihnen zögerten nicht ihr Ausdruck zu geben. Reuchlin, als hochgestellter Jurist in Süddeutschland mächtig, war durch philologische Vorliebe trotz vorsichtiger Naturanlage in den Kampf mit den bücherverbrennenden Kölner Mönchen getrieben worden. Er gönnte ihnen den Luther, wie er sich sarkastisch ausdrückte, aber er rührte keine Hand für seine Sache. Erasmus von Rotterdam, in der entscheidenden Zeit an deutschen Universitäten (Basel, dann Freiburg) lehrend, trotz seiner niederländischen Herkunft vom deutschen Humanismus als

sein Licht und seine Zierde in Anspruch genommen, wurde wegen seiner Herausgabe des neuen Testaments, seiner Beziehungen zu Hutten und dem Erfurter Humanistenkreise, aus dem die bei Hutten erwähnten Dunkelmännerbriefe hervorgingen, schon im voraus für die Reformation in Anspruch genommen. Wie grimmig war die Enttäuschung, als sich der größte Kenner des Altertums und der Kirchenväter, den die Zeit aufwies, mit einer Schrift „über den freien Willen" entschieden, wenn auch noch nicht unfreundlich von Luther lossagte! Luther antwortete mit seinem trotzigen Buch „vom unfreien Willen", das Paulinische Christentum schroff ausspielend gegen den liberalen Geist der Antike. Hutten, von Erasmus verleugnet, forderte ihn mit seiner maßlosen Heftigkeit zur Rechenschaft heraus. Erasmus bediente beide mit der hämischen Grobheit des Buchgelehrten, der nichts zurücknimmt und mit dem Streite ungerecht wird. Luther steifte sich auf seine Abendmahlslehre. Hutten starb im Elend. Sein Freund und Mitarbeiter an den Dunkelmännerbriefen Crotus Rubianus sang wohlgemut im Sold des Kurfürsten von Mainz das Lob des Herrn, des Brot er aß, gegen den Mann, den er auf seinem schweren Gang zum Wormser Reichstage verherrlicht hatte. War dies bloße gemeine Charakterlosigkeit? Noch gar mancher arme deutsche Litterat nach ihm und darunter ein Winckelmann ist zur alten Kirche zurückgekehrt, weil katholische Pfründen dem Geiste der Poesie und der Künste mehr entsprachen, als das evangelische Hungerpastoren- und Magistertum.

Es läßt sich nicht in Abrede stellen: das deutsche Volk hatte in der Reformation sein Gewissen gerettet, aber den Schmuck und die höhere Würze des Lebens, den Litteratur und Künste verleihen, auf Jahrhunderte hin fast eingebüßt. Das armselige Los seiner großen Geister, eines Xylander, eines Kepler, im Ganzen aber die zunehmende Vernachlässigung und — Undankbarkeit jener geistigen Bestrebungen, die vor den reformatorischen Wirren, in Basel, Freiburg, Tübingen, Heidelberg, Nürnberg, Erfurt so verheißungsvoll den Humanismus eingeleitet hatten, belegen im Einzelnen, was die allgemeine Betrachtung uns gelehrt hat. Die Frucht des Geistes gedieh kümmerlich im Bannkreise der Kämpfe, die das religiöse Gewissen aufregten. Der furchtbare, dreißig Jahre wütende Krieg, der aus ihnen erwuchs, drohte sie vollends zu vernichten. Allein kein ehrliches, gerechtes Beginnen

geht verloren in einer Welt, deren oberstes Gesetz die Erhaltung jeder geringsten einmal in ihr wirksam gewesenen Kraft darstellt. Wir haben in der Einleitung des ersten Kapitels vorweggenommen, in wie herrlicher, ausgiebiger Weise die Gewissensthat der deutschen Nation sich gerade in litterarisch-künstlerischer Hinsicht zuletzt belohnt hat.

Für die Zeit, in der wir uns befinden, müssen wir uns jedoch mit den geringen, oft recht ärmlichen Abfällen begnügen, die der Nationalgeist für die rein litterarische Ausbildung in der Folge aufzuwenden hatte. Hierbei nun tritt das still wirksame, lehrend erhaltende und schulmäßig fortpflanzende Verdienst des Humanismus in das rechte Licht. Es gab eine Zeit, in der es in der Geschichtswissenschaft, soweit sie die litterarische und künstlerische Seite betraf, Mode geworden war, alle Gegensätze durch die Schlagworte „volksmäßig" und „gelehrt" zu erschöpfen. Dabei kam gewöhnlich das „Gelehrte" überaus schlecht weg. Es wurde als der Störer, Verderber der allein guten und schönen Volkskunst und Volksnatur an den Pranger gestellt. Man erhielt den Eindruck, daß das „Volk", ein Begriff, unter dem man sich möglichst hütete etwas Bestimmtes vorzustellen, alles aus sich selbst herausschaffe und verstehe und auch wirklich zu allen Zeiten das Ungeheuerste geleistet hätte, wenn nicht immer wieder die Fremden und die Gelehrten ihr Unkraut zwischen den Weizen gesäet und dadurch jedes Gedeihen verhindert hätten. Das ist eine luftige und wenig fördernde Anschauung der Dinge. Zu allen Zeiten, und vielleicht am meisten in den als besonders „volksmäßig" angesprochenen ist Trieb und Kultur geistiger Bildungen von Einzelnen ausgegangen, die in ihrer Weise gelehrt der minder oder nur äußerlich beteiligten Masse gegenüberstanden. Die geistige Luft ferner, um dies so auszudrücken, welche das Gedanken- und Empfindungsleben der Völker vermittelt, ist allgemein, nirgends und niemals abzuschließen, am wenigsten bei der ungleich verstärkten Verkehrsströmung der fortschreitenden Zeit. Besonders deutlich wird beides an der Bewegung des Humanismus, die eine durchaus gelehrte und internationale war. Mit den übrigen Künsten erlebte in allen Kulturländern auch die Poesie ihre notwendige Renaissanceperiode. Nur in Deutschland bezeichnete man dieselbe mit Vorliebe als „Gelehrtendichtung". Nun liegt es aber durchaus nicht — weder an der Gelehrsamkeit noch an der

fremden Anregung dieser Dichtung, daß sie in Deutschland nicht zu dem Glanz und Ansehn gelangte, wie namentlich in Italien und Frankreich, wo die Gunst aufblühender Fürstenhöfe sie großzog. In Deutschland hatte sie mit den Stürmen und infolge davon der Teilnahmslosigkeit zu kämpfen, die wir gekennzeichnet haben.

Die Humanisten lebten in einer fremden erstorbenen Zeit und redeten eine fremde tote Sprache, das Latein. Sie übersetzten ihre Namen ins Griechische und Lateinische, mitunter falsch, wie gerade der berühmteste Desiderius Erasmus. Er wollte mit diesen beiden Namen seinen Vornamen Gerhard umschreiben, der aber mit gern begehren, lieben nichts zu thun hat, sondern von gêr der Speer, der Spieß abzuleiten ist. Erasmus konnte seinen Vatersnamen (de Praet) nicht führen, da der Liebesbund seiner Eltern durch Streitigkeiten mit der Familie nicht zur rechtmäßigen Ehe werden durfte. Auf diese Art wurden jene wunderlich hochklingenden klassischen Namen geschaffen, die so seltsam von ihrer modern spießbürgerlichen Umgebung abstachen. Meist mußten es drei sein: nach römischer Adelssitte oder mit frömmerer Autorität nach den drei Namen der heiligen Stadt (Jerusalem). Von Erasmus erzählt man sich, daß er nirgends die Sprache des Landes verstand, in dem er lebte. Allein auch im Mittelalter war das Latein Gelehrten- und vielfach diplomatische Geschäftssprache. An fremden Ideenwelten fehlte es dem Mittelalter in anderer Weise auch nicht. Aber die Humanisten wollten die klassiche Zeit erneuern in ihrer Sprache gegenüber dem barbarischen Mönchslatein des Mittelalters, in ihren Sitten, ihrer Lebensgestaltung. Die Poesie war der unmittelbarste Ausdruck dieser Richtung. Nicht umsonst behafteten sie ihre mönchischen Gegner mit dem Verachtungsnamen „Poetae", den sie als Ehrentitel aufgriffen. Darin traten sie in einen Gegensatz zu ihrer Umgebung, aber nur in der Weise, in der zu allen Zeiten Apostel neuer Bildung, ob gelehrt oder ungelehrt, zunächst den Völkern gegenübergetreten sind. Bald finden wir sie in lebendigster Wechselwirkung mit den Nationen, als deren Bildner und Erzieher sie sich fühlen. Wie in dem toten klassischen Latein sehr viel, oft zu viel Leben zum Ausdruck kommt, so zeigen sich Spuren ihres Treibens und Wirkens anwachsend in den litterarischen Erzeugnissen der Landessprachen, die es berührt. Die Vermittelung der frühesten italienischen Renaissancelitteratur durch Stainhöwel, Niklas von Wyle, Albrecht

von Eyb mußte bereits im ersten Teile[1]) angemerkt werden. Die dort besprochenen wenigen Übersetzungen antiker Autoren mehren sich mit den Reformationsjahren, die dem Humanismus zunächst ein breiteres Publikum vermittelten, und umfassen im Laufe des Jahrhunderts bald den gesamten Kreis des klassischen Altertums. Die ersten Freunde der Reformation suchten Stärkung und Anregung für ihren oft zu erprobenden Mut im Geiste antiken Heldentums und antiker Moralphilosophie. Aus diesem Grunde übersetzte der wackere Freiherr von Schwarzenberg in Franken, der seine letzten Lebensjahre († 1528) als Schriftsteller in Reim und Prosa der Volkserziehung und Ausbreitung der Reformation widmete, mit Hilfe seines Kaplans Neuber und Huttens Ciceros moralische Schriften. Als eifrigsten Übersetzer namentlich der Historiker nennen wir Hieronymus Boner, Schultheiß zu Colmar, nach ihm den Augsburger Wilhelm Holzmann (Xylander); als Übersetzer Homers den Münchener Stadtschreiber Simon Schaidenraisser (Odyssee) und den Augsburger Notar Joh. Spreng (Ilias). Als Übersetzer der Aeneis begegnete uns Murner. Sebastian Brant ist seiner humanistischen Bildung nach Renaissancepoet, wie nach ihm Fischart und trotz seiner Unkenntnis der klassischen Sprachen Hans Sachs. Die zu neuer Reinheit und Blüte emporgehobene lateinische Sprache nahm das Narrenschiff, den Reineke Fuchs, den Eulenspiegel zu internationaler Verbreitung in sich auf. Aus derselben Stimmung wie diese Litteratur und vielfach maßgebend für sie entstand (1509) des Erasmus berühmtes „Lob der Narrheit“ (encomium moriae) das mit der freien Ironie des überlegenen Geistes die Vorteile des Narren in dieser närrischen Welt auseinandersetzt. Der Meisterstift Holbeins hat die feine Satire durch zeichnerische Randbemerkungen erläutert. Des Erasmus Adagiensammlung regte unsere Sprichwörtersammler an und Frank tritt mit der ausgesprochenen Absicht, den zehnmal größeren Reichtum der Deutschen in Sprichwörtern zu erweisen, auf den Plan. Selbst die Niederungen der cynischen Schwanklitteratur sind auch bei uns aus gelehrter Quelle bewässert worden. Heinrich Bebel, Melanchthons Lehrer in Tübingen, veröffentlichte 1508 nach dem Muster seiner italienischen Kollegen Boccaccio und Poggio seine wirksame, vielfach aufgelegte und übersetzte lateinische Schwanksammlung: Margarita facetiarum. Ähnliches

1) S. 418 ff.

besitzen wir von Jakob Wimpheling und Nikodemus Frischlin, woraus zugleich der innere Verkehr mit der gleichzeitigen Volkslitteratur erhellt. Worin die Humanisten aber den ausschließlichen Ruhm der Mehrung des deutschen Litteraturschatzes haben, das ist ihre Begründung des deutschen kunstmäßigen Dramas.

Im ersten Teile ist gezeigt worden, wie diese wichtigste und selbständigste Dichtungsart der Neueren ohne jeden Bezug zu ihrer Blüte im Altertum aus kirchlichen und häuslichen Anfängen heraus sich völlig neu entwickelte. Der ersten Übersetzungen des Terenz und der lebendigen Aneignungen Plautinischer Komödien durch Albrecht von Eyb ist bereits gedacht worden.[1]) Vom Humanismus aus gehen die ersten Versuche selbstthätig mit dem breiteren Bau und der feineren Ausführung des antiken Schauspiels zu wetteifern. Man wendete sich damit natürlich zunächst an ein Publikum von Eingeweihten, welches auch in seiner Unterhaltung die eigene höhere Bildung wiederfinden wollte. Man blieb bei der Sprache des gelehrten Verkehrs und suchte gerade hier seine Herrschaft über den lebendigen klassischen lateinischen Ausdruck zur Geltung zu bringen. Schüler und Studenten sind die Spieler, die humanistische Gelehrtenwelt der höheren Schulen, die wie besonders in Straßburg sogar Ansätze zu stehenden akademischen Theatern machten, das Publikum dieser Dramen.[2]) Unter den Autoren finden wir gleich die ersten der großen deutschen Humanisten: Jakob Wimpheling, dessen Höflingskomödie Stylpho schon 1470 zu Heidelberg dargestellt wurde. Joh. Reuchlin, dessen lateinischer maître Pathelin (fabula gallica Henno) als dramatische Vorübung (Scenica progymnasmata) bezeichnet, dem gelehrten Herrn noch im Alter in Aufführungen Freude bereitete; Jakob Locher (Philomusus) und Konrad Celtes, die ihre dramatische Kunst schon bei politischen und höfischen Anlässen bewährten. Durch Reuchlin angeregt zu sein, bekennt das größte Talent dieser lateinischen Dramatik, der Niederländer Georg Lankveld (Macropedius; † 1558 als Rektor zu Utrecht). In ihm gipfelt die rein kunstmäßige Behandlung dieser Form in ihrem gelehrten, schulmäßigen Gewande. Sein Latein verliert, je freier es sich im Verlauf seines Schaffens

1) Teil I, S. 414. 420. — 2) Vgl. jetzt im allgemeinen die Neudrucke der humanistischen Dramatik in der von Hermann und Szamatolski herausgegebenen Sammlung „Lateinische Litteraturdenkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts“ (Berlin 1891 ff.), sowie die reiche Forschung besonders des letzten Jahrzehnts von Scherer, Erich Schmidt, L. Geiger, Bolte, Ellinger u. a.

giebt, jede Absichtlichkeit in Beziehung auf die antiken Muster. Es geht völlig auf in den Forderungen der Scene, die die niederländische Herkunft des Dichters nahelegen durch ihre weitgehende Bevorzugung des derbsten volkstümlichen Genres. Das scenische Geschick des Macropedius verdient auch in der Aneinanderreihung, im dramatischen Aufbau Bewunderung. Der Fortschritt in der Kunst die Handlung zu füllen, zu vermitteln, zu steigern, so daß der Beschauer im Stücke lebt, ist nicht bloß gegenüber dem hölzernen Zusammentreten der actores auf der Volksbühne und ihren knappen Sprüchlein, sondern auch im Vergleich mit den übrigen lateinischen Dramatikern ein gewaltiger. Ihr gemeinsamer Stoffkreis ist daher in der Behandlung des Macropedius am besten zu genießen. Dieser gründet sich bei dem zunehmenden reformatorischen Interesse im wesentlichen auf die beliebten Geschichten aus der Bibel. Jedoch wachsen sie hier durch freie Ausgestaltung der Vorgänge, weitgehende Schilderung der Stimmungen und Entschließungen der Helden, Übertragung des gesamten Bildes in das Kostüm der Zeit so über sich selber hinaus, wie etwa in den Gemälden, wo das biblische Motiv nur das Thema für ganz unabhängige, selbständige Darstellungen aus der Zeit abgiebt. Esther, Saul, David und Absalom, Daniel, Herodes zeigten das Hofleben nach seiner galanten, politischen und religiösen Seite. Salomos Urteil, Abrahams Opferung des Sohnes, Jephthas Todesweihe der Tochter, Tobias' Wunderheilung führten dem reformierten Bürger Ideale von Rechts- und Glaubenstreue vor. Rebekka, Susanna, Judith schilderten das Weib als Braut, als keusche Frau, als Heldin mit derselben Zuständlichkeit, wie Potiphars Gemahlin die unrechtmäßige Liebe der Gattin. Die Hochzeit zu Kana, der reiche Mann und arme Lazarus gaben wie in Gemälden willkommene Gelegenheit zu prächtigen und gegensätzlichen Scenen aus dem gesellschaftlichen Leben der Zeit. So hat Macropedius den „Joseph" behandelt, der von dem Amsterdamer Lehrer Crocus in dieser Form wohl zuerst (1535) dem lateinischen Drama zugeführt ein Lieblingsstoff dieses Kreises geblieben ist.[1]) Ein anderes nur durch einen losen Faden mit der Bibel zusammenhängendes einflußreiches Motiv ist die Geschichte vom verlorenen Sohne. Ein anderer Landsgenosse des Macropedius, der auch

1) Weilen, Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrhundert. Wien 1887.

in Deutschland als Verbannter in Lehrämtern thätig war, Gnapheus war mit seinem Acolastus (1534) vorausgegangen, dem nach drei Jahren des Macropedius Asotus folgte. Asotus heißt hier der zügellose Verschwender nach einer Stelle in der Ethik des Aristoteles. Hier war nun Gelegenheit zu ganz freier Ausmalung tollen Studentenlebens mit all seinen verschiedenartigen Beziehungen.[1]) Zwei wüste Kumpane dieser Art schildern in ganz freier Erfindung die Rebellen (ungehorsame Söhne). Ähnlich wie hier trat die dramatische Dankbarkeit des Vorwurfs mit dem moralischen und pädagogischen Nutzen zusammen in der schon bei Hans Sachs genannten „Moralität" vom plötzlichen Tode des reichen Weltmannes.[2]) Ob eine Legende der Buddhisten gerade diesen Stoff notwendigerweise bei uns einzuführen brauchte, wollen wir unentschieden lassen. In einer englischen Bearbeitung „every man" liegt er jedenfalls zuerst vor. Danach verfaßte Peter von Diest (Diesthemius) sein 1536 zu Antwerpen aufgeführtes Preisdrama „Homulus" und Macropedius seinen „Hecastus" (1539), beide bald auch ins Deutsche übersetzt und hier von großer Beliebtheit. Ein ganz frei erfundener, vielleicht durch eine Stelle im Reinaert angeregter Schwank derbster Natur ist des Macropedius Aluta: eine dumme Bauernfrau, die von zwei Gaunern auf dem Markte übel geprellt wird, den vermeintlichen Gewinn, ihren eigenen Hahn, vertrinkt und im schwankendsten Zustand bei ihrem Manne Heino zu Hause anlangt, wobei sie nur die eine Furcht hegt, ob sie, die Bäuerin selber, nur nicht zu Hause sei.

Dem trefflichen, halb zu Deutschland gehörigen und ganz in ihm heimischen Niederländer treten manche lateinische Dramatiker deutscher Herkunft in Anlage und einigen glücklichen Würfen ebenbürtig zur Seite. Christophorus Hegendorfinus gab noch sehr jugendlich (1520 und 21) zwei oft aufgeführte ausgelassene Possen aus dem Studentenleben von Leipzig: ein überflotter Bruder Studio, der seinen gewissenhaften Bruder mit der Unterschiebung eines Kindes (seines eigenen) ängstigt und dann mit dessen Adoptierung den Großmütigen spielt; eine Studentendirne, die einen gutmütigen Greis für den Verkehr mit ihrem Schatz ausnutzt. Die Polemik der Reformation vertritt auch in diesem Kreise auf das schärfste der begeisterte Anhänger Luthers Thomas

1) S. Erich Schmidt, Komödien vom Studentenleben. 1880. – 2) Vgl. Karl Goedeke, Homulus und Hekastus. Hannover 1857.

Naogeorgus (Kirchmaier). Sein Drama Pammachius (1538) wütet unter einer leicht durchschaubaren historischen Einkleidung (am Hofe Kaiser Julians) gegen das Papsttum; sein Mercator (1540) gegen die Heilsmittel der alten Kirche, die ein todkranker Kaufmann in einer naturalistischen Scene erst alle ausspeien muß, bis ihn der reine Glaube errettet; seine Incendia (1541) gleichzeitig mit Luthers „Hans Worst" gegen den Herzog Heinz von Braunschweig. Naogeorgs biblische Dramen Hamanus (1543), Hieremias (1551), Judas Iscariotes (1552) benutzen die Vorwürfe des judenfeindlichen Ministers, des Eiferers gegen die Götzen, des Verräters Christi nur zu deutlichen Umschreibungen der evangelischen Sache und ihrer Feinde. Auch der hochbegabte Schwabe Nikodemus Frischlin, in kleinlichen Verhältnissen, Universitätszank und Stadtklatsch ein Geistes- und Schicksalsverwandter Huttens[1]), hat in seinem Phasma (1592), worin der Teufel den reformatorischen Sektierern (in der gleich darauf erschienenen deutschen Übersetzung auch den Jesuiten) erscheint, diese Pfade betreten. Ein echtes Humanistenstück dagegen ist Frischlins Priscianus vapulans (1571), welches den lateinischen Grammatiker dieses Namens von Scholastikern aller Fakultäten mißhandelt darstellt, bis er von den neuen Latinisten, Erasmus und Melanchthon durch Purgiermittel ähnlich, wie Naogeorgs Mercator, wieder in eine menschenwürdige Verfassung gebracht wird. Außer an die gewöhnlichen biblischen Vorwürfe (Susanna, Rebekka), hat sich Frischlins lebendige Gestaltungskraft auch an nationale Geschichts- und Sagenstoffe gemacht. Im Julius Redivivus läßt er Julius Caesar und Cicero auferstehen und nach Deutschland kommen, dessen Größe und Erfindungskraft angesichts der Reichsstädte, ihrer Druckereien, des Schießpulvers sie anstaunen. Der nationale Stolz des deutschen Humanisten kommt, wie gewöhnlich, auch in Ausfällen gegen die hochmütigen Romanen zum Ausdruck, die in zwei sehr niedrigen Exemplaren, einem Krämer und einem Kaminkehrer, den Abstand von den alten Römern deutlich machen sollen. Hildecardis, Frau Wendelgard behandeln romantische, an deutsche Fürstentöchter angeknüpfte Sagen im Geiste der Genovefa und Magelone zum Preise deutscher Frauentreue und Barmherzigkeit. Das Deutsch aber, welches Frischlin gelegentlich schreibt, beweist,

1) David Friedr. Strauß, Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nikodemus Frischlin. Frankfurt 1855. Wilhelm Scherer in der Allgem. deutschen Biographie.

wie wenig der Verfall des deutschen Schrifttums am Ende des Jahrhunderts die Hoffnungen wahr zu machen vermochte, welche die Zuwendung eines Hutten von der lateinischen zur deutschen Sprache erwecken konnte.

Leider gilt Ähnliches vom deutschen Drama, wenn wir die erfolgreichen Ansätze in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die fremdsprachliche Hülle der humanistischen Bühne durch ein gleichwertiges nationales Gewand zu ersetzen, mit dem schließlichen Absterben aller selbständigen Bestrebungen auf diesem Gebiete vergleichen. Der Geschmack am großen, oft mehrere Tage in Anspruch nehmenden Massendrama, wie wir ihn namentlich in der Schweiz und im Elsaß um die Wende des 15. Jahrhunderts vorfinden, setzt in der Bürgerschaft ein lebhaftes Interesse am Theater voraus, das sich bald ebensogut den geschlosseneren, kunstmäßigeren Darbietungen des deutsch gehaltenen Schuldramas zuwenden mochte. Hier sind die Bürger Spieler wie Publikum des Dramas und zwar in einer naiv angelegentlichen Weise, wie sie die Ansätze unserer Zeit nach dieser Richtung wohl kaum werden zurückrufen können, denn damals galt das Spielen der biblischen und moralischen Stücke als ein gottgefälliges, den bürgerlichen Zuständen förderliches Werk. Schon der vielseitige Renaissancekünstler Nikolaus Manuel nützte zu Bern diesen Anteil der Bürgerschaft am Drama im reformatorischen Sinne aus, indem er während der ersten Reformationsjahre in großen Fastnachtspielen den Papst und seine Priesterschaft, ihren Gegensatz zu Christus, den Ablaßkram an den Pranger stellte. In Basel giebt der schriftstellernde Buchdrucker Pamphilus Gengenbach 1515 eine lehrhafte Darstellung der zehn menschlichen Lebensalter, 1517 im „Nollhart" von den menschlichen Ständen. 1516 läßt er eine „Gäuchmatt" gegen die Venusnarren, jedoch ohne Beziehung auf Murners gleichnamige und gleichzeitige Narrendichtung aufführen.[1]) Im Elsaß finden wir den Verfasser des Rollwagenbüchleins Jörg Wickram wie seine Nachahmer und Fortsetzer Frey und Montanus als Dramatiker thätig. Zwischen den biblischen Stoffen regen sich gerade durch derartige Autoren leicht vermittelt auch novellistische Vorwürfe romantischer Art und der unausbleibliche Schwank. Die Schweiz ließ das Andenken an die Entstehung der Eidgenossenschaft,

1) Pamphilus Gengenbach, herausg. von K. Goedeke. Hannover 1856.

einen so hervorragenden nationalen Stoff, wie Wilhelm Tell, nicht unberücksichtigt. Der Züricher Chirurg Jakob Ruf erneuerte das alte Spiel zu Uri „von dem frommen und ersten Eidgenossen“ (1545), nachdem er schon 1538 in einem politischen Spiele „vom Wohl- und Übelstand einer löblichen Eidgenossenschaft“ (Etter Heini aus dem Schwizzerland) seinen Wünschen für Selbständigkeit, Freiheit und Blüte der Schweiz dialogischen Ausdruck geliehen hatte. Selbst antike Mythen und Helden (Pandora, Lucretia, Horatius Cocles) und antike Charakterkomödien (der Geizige, der Weiber Reichstag nach den Colloquien des Erasmus, der Musikfeind) begegnen uns in der Schweiz und in Deutschland. Ein Mann wie der Schulrektor Sixtus Birk (Betulejus), der seine Stücke lateinisch und deutsch schrieb, erst in Basel dann in Augsburg wirksam († 1554), vergegenwärtigt in seiner Person sowohl den Übergang des lateinischen Humanistendramas ins Volk, als die Ausbreitung der schweizerischen dramatischen Anregungen nach Deutschland. Alle wirksamen Stücke der lateinischen Dramatiker wurden sofort, oft vielfach übersetzt und von den Bürgern aufgeführt. Auch die Schulaufführungen fanden zuweilen erst lateinisch vor den Schulpatronen, und dann deutsch vor der Bürgerschaft statt. Bis in die entferntesten Provinzen, Pommern, Preußen, Schlesien, erstreckte sich nach und nach der Anstoß. Hier wirkte er gerade im nächsten Jahrhundert noch am kräftigsten nach. Der Schritt zur völligen Verdeutschung des Schuldramas aber ging wiederum aus Sachsen und aus Luthers Kreise aus.

Luthers künstlerische Natur war, wie schon seine überschwenglich zum Ausdruck gebrachte Liebe zur Musik nahelegt, den Künsten Freund. Wohl in erklärlicher Vorahnung des Verhältnisses seiner finster eifernden Nachfolger zu ihnen hatte er mündlich und schriftlich, in den Vorreden zu den bald meist dramatisierten biblischen Büchern, Gelegenheit genommen, mit ausdrücklicher Beziehung auf die dramatischen Stoffe in der Bibel zu bekräftigen, daß er „die Künste durch das Evangelium nicht zu Boden schlagen wolle“. Die Künste bedurften wiederum einer prinzipiellen Verteidigung gegen die Abschwörer aller Weltlichkeit, wie in den ersten Zeiten des herrschenden Christentums. Für die Folgezeit wurde Luthers Wort eine Art Paß für alle evangelischen Schulmänner und Pastoren, die über der Glaubenslehre ihre Phantasie nicht gänzlich eingebüßt hatten. Der erste unter ihnen, Paulus Rebhun, war Hausgenosse Luthers.

Als Schullehrer und Pastor in den sächsischen Landen wirkte sein Beispiel, deutsche Dramen über biblische Stoffe streng nach humanistischem Muster zu schreiben, auf eine ganze Reihe Amtsgenossen, Johannes Crüginger, Schulmeister zu Krimitschau, Hans Tirolf zu Kahla, den schon wegen seines polemischen Hofteufels erwähnten Johann Chryseus zu Altendorf, Lukas Mai zu Hildburghausen. Rebhuns „Susanna" wurde 1535 zu Zwickau aufgeführt, wo der Drucker dieser Dramen Mayerpeck ein eifriger Freund und Förderer dieser Spiele war, seine „Hochzeit zu Kana" 1538. Auch Joachim Greff, Rektor zu Dessau, dessen erstes Stück Judith 1536 zu Zwickau erschien und der Sprichwörtersammler Johann Agricola von Eisleben sind von dieser Seite angeregt. Greff entfernt sich mit einem Schauspiel „Mundus von der Welt Art und Natur", Agricola mit einer modernen Tragödie „Johannes Huß" aus dem gewöhnlichen biblischen Stoffkreise. Rebhuns besondere Schule kennzeichnet sich durch Versuche zu methodischer Übertragung antiker Metrik und Poetik auf den deutschen Vers und seine Ausdrucksfähigkeit im Drama. Ein Lehrbuch darüber, das Rebhun in Verbindung mit einer deutschen Grammatik beabsichtigte und das ihn zeitlich an die Spitze der deutschen Grammatiker und Metriker stellen würde, ist nicht ans Licht gekommen. Diese ernstere künstlerische Richtung hielt freilich nicht lange vor. Hans Sachsens bequemeres Muster überwog bald, nachdem sein Beispiel vielfach, wie in seinem Landsmann Peter Probst, dem Augsburger Sebastian Wild schlicht bürgerliche Kräfte zur dramatischen Bethätigung herangezogen hatte. Das Schuldrama blieb mehr und mehr moralisierende Übung im Anhang zur Schullektüre, und der Harlemer Rektor Cornelius Schonaeus (†1611) wurde mit seiner flach unanstößigen meist biblischen Dramensammlung Terentius Christianus als „christlicher Terenz" der klassische Schuldramatiker der Folgezeit für die Protestanten. Für die Schuldramatik der Katholiken trat bald in gleichem Sinne der Jesuitenorden ein, mit weit mehr Aufwand in Ausstattung und Dekoration der Aufführungen und manchen neuen stilistischen Eigentümlichkeiten, die wir noch auf breiterer Grundlage zu besprechen haben werden.

Berücksichtigt man das letzte Ziel der lateinischen Dramatik, den strengen Anforderungen der antiken Poetik in Bezug auf den einheitlichen, festgeschlossenen Bau namentlich der Tragödie zu genügen, so ist ihr Streben in diesem Sinne auf das nationale

Drama in allen Ländern einzuwirken in Deutschland vorläufig als gründlich gescheitert anzusehen. Deutschland erhielt um die Wende des Jahrhunderts dramatische Anregungen, die es nach einer gerade entgegengesetzten Art theatralischer Wirkungen lüstern machten. Die englische Schaubühne, durch eine Reihe kräftiger Talente und den größten Genius des modernen Dramas Shakespeare, damals auf dem Höhepunkte ihrer Blüte, verfehlte nicht die stammverwandten Länder des Festlandes, Dänemark, die Niederlande und Deutschland, in ihren Bereich zu ziehen. Englische Komödianten durchziehen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts Deutschland zumal die Hafen- und großen Handelsstädte, die heimische Bühnenkunst in deutscher Sprache bewährend. Deutsche Fürsten, deren dramatisches Interesse sie zu eigenem Schaffen anregte, Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Landgraf Moritz von Hessen, halten eigene Truppen in ständigem Dienst. Bis der große Krieg ihrem Treiben ein unwillkommenes Hindernis entgegensetzte, beherrschen die fremden Gäste allerorten das Interesse des Publikums. Man eifert über ihren Einfluß auf Sitten und Moden. Ihre Eintrittspreise werden tarifiert, um die ehrsamen Bürger vor einer übermäßigen Steuer an die dramatische Kunst zu bewahren. Alles zeigt an, daß wir es hier mit einer neuen, in Deutschland bis dahin fremden Erscheinung zu thun haben. Der Schauspielerstand, frei von der früheren Verbindung mit Gauklern und Bärenführern, rein als Träger einer neuen, höchst wirksamen dramatischen Kunst ist geschaffen. Ansätze dazu sind zwar schon im streng bürgerlichen Kreise der Volks- und Schulspiele zu verspüren. Geschäftsmäßige Ausnutzung dieser privaten Übungen kam schon vor. Bei beliebten oft wiederholten Aufführungen wurden Eintrittsprreise erhoben, Bürger und Schüler zogen mit wirksamen Stücken auch in den Nachbarstädten herum. Zur Begründung eines besonderen schauspielerischen Berufes aber bedurfte es zumal bei dem lange hin nicht auszurottenden Vorurteile gerade der deutschen Spießbürger gegen diesen Stand des energischen und freien Anstoßes von außen. Daß die Engländer, die landfremd nach niemand zu fragen hatten und nur auf Gelderwerb und Lebensgenuß ausgingen, jene Vorurteile der deutschen Gesellschaft gegen ihren Stand am ehesten befestigen konnten, kann hierbei nicht geleugnet werden. Aber daß der Stand unter Umständen sehr lohnend werden konnte, vermochten sie bereits

auffallend darzuthun. Der berühmte Komiker der Braunschweigischen Gesellschaft, Thomas Sackeville, hing nach einiger Zeit den Clown an den Nagel und begründete ein durch seine Mittel hervorstechendes Seidengeschäft. Daß diese Einträglichkeit des Berufs zunächst nicht gerade durch Wahrung der idealen Seite seines künstlerischen Interesses erlangt wurde, läßt sich aus der Beobachtung dieser Verhältnisse in unserer Zeit leicht abmessen.

Dem großen Haufen, seinem Verständnis, seinem Sensationsbedürfnis, vor allem aber seiner Lachlust nicht bloß auf halbem Wege, sondern über den ganzen Weg hinaus entgegenzukommen war erstes und letztes Ziel. Der englische „Clown", dessen spaßhafte Improvisationen die vornehme englische Dramatik beschränkt oder abgeschafft hatte, schlüpfte in die plumpe Maske des wahrscheinlich ursprünglich deutschen „Pickelherings" und ließ mit seinen meist unglaublich offenen Unanständigkeiten das Ballhaus, die Fechtschule oder die Scheune, wo im Notfall die Vorstellungen gegeben wurden, vor Gelächter erdröhnen. Die Tragik bestand in Mord und Totschlag gräßlichster Art in verblüffender Häufung. Blut mußte fließen und zwar in wirklichen Strömen, wofür unter dem Gewand gehaltene Schläuche mit roter Flüssigkeit sorgten. Zur Erleichterung der Bühnenpraxis wurde der schwer zu behaltende Vers abgeschafft und durch eine leicht abzuwandelnde Schleuderprosa ersetzt. Wie ungewohnt gerade dies dem Deutschen war, dessen Gehör, sobald es in Frage kam, noch wie im Mittelalter nach der künstlerischen Form der Rede, dem Verse, verlangte, ersieht man daraus, daß die Stücke des nach dem Muster seiner Engländer prosaisch dramatisierenden Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig von zwei gänzlich Unabhängigen, dem Stralsunder Organisten Herlitz und dem Magdeburger Pastor Joh. Sommer, in Verse umgesetzt wurden. Sehr bezeichnend aber taucht zugleich mit diesem Untergang des Verses sein moderner Ersatz auf der Bühne auf, der Gesangsvers, das Singspiel, welches bald in seiner vollen Ausgestaltung als moderne Oper seinen offiziellen Einzug in die Litteraturgeschichte halten wird.

Man ersieht daraus, daß man nicht in Shakespeares Zauber befangen mit allzu günstigen Erwartungen an die dramatische Vermittlung dieser Engländer herantreten darf. „Es wirkte, wie Creizenach treffend bemerkt, nicht die englische dramatische Poesie auf die deutschen Dichter, sondern die englische Schauspielkunst auf

das deutsche Theater.“ Um den ganzen Abstand zu ermessen, der zwischen der rohen Abhaspelung einer seltsamen oder spannenden Geschichte und ihrer künstlerischen Erhöhung zu einem poetischen Weltbilde besteht, muß man die englischen Ableger von Shakespeares „Was ihr wollt“ und „Hamlet“, wie sie sich in Deutschland auf den Bühnen der Wandertruppen darstellten, mit Shakespeares Stücken vergleichen.[1]) Hier das magische Spiel erhöhter Geschicke im Suchen und Finden edler für einander geschaffener Herzen, die Mädchenblume Viola als Vermittlerin der Liebesgrüße ihres geliebten Herrn an eine geistig ebenbürtige Nebenbuhlerin, deren spröder Sinn auf den verkleideten Pagen wie in Vorahnung des ihr vom Schicksal bestimmten Bruders verfällt. Daneben eine von Laune und Geist übersprudelnde Hintergrundhandlung, in deren Mitte die Perle eines Shakespeareschen Narren, der närrische Seelenarzt des eitlen Pedanten Malvolio glänzt. Im deutschen „Tugend- und Liebesstreit“ ein tolles Abenteuer mit einer verliebten Landstreicherin, die dem Manne ihres Gefallens einfach nachreist, eine buhlerische Witwe, ein gewöhnlicher Hanswurst. Shakespeares Hamlet ist Philosophen wie Dichtern gleichermaßen als das erschütternde Bild eines an seiner Lebensaufgabe in einer teils verderbten, teils gleichgültigen Welt verzweifelnden hohen Geistes klassisch geworden. Der Tiefsinn dieser Idee durchdringt das ganze Stück in der Stellung aller seiner Personen zum Haupthelden, voran das arme liebende Mädchen, das in die Schwere dieses Geschickes wunderlich hineingezogen geistig erliegt, wo Hamlet nur seelisch aus dem Gleichgewicht kommt. Im deutschen „bestraften Brudermord“ oder „Prinz Hamlet aus Dänemark“ ist der Held ein gewöhnlicher Großer, der einen ganz durchschnittlichen, nur durch seine höfische Umgebung und Geisterspuk der Menge interessanten und grauslichen Racheakt begeht. Ophelia zeigt ihren bei Shakespeare so rührend symbolischen Wahnsinn nur durch äffische Verliebtheit in den Pickelhering. Zwar darf man nicht annehmen, daß diese Stücke etwa geradezu aus Shakespeare verballhornt seien. Abweichungen im Grundplan, den Namen, Chronologie und sonstige Momente führen auf ältere, rohere Bearbeitungen gleicher Materien in englischen Dramen hin, die auch Shakespeare schon vorgelegen haben. Der deutsche Hamlet giebt sogar auf diese Art mutmaßliche Aufschlüsse über die rätselhafte

1) D. Nat.-Litt. Bd. 23, S. 53 und 125.

Entstehungsgeschichte dieses rätselvollen Shakespeareschen Dramas.[1]) Mit einiger Wahrscheinlichkeit an ein Shakespearesches Stück anzuknüpfen ist der deutsche „Titus Andronikus“[2]), ein unsäglich plumper und ekelhafter Abriß des blutigen Schauerdramas aus Shakespeares Jugendzeit von der verworfenen mit einem Mohren buhlenden Herrscherin, ihren Greueln am Hofe und ihrer endlichen Abschlachtung durch den edlen Rächer Titus Andronikus. Nach den freilich wohl stark aufschneiderischen Repertoirelisten der Truppen, jedenfalls aber nach den urkundlichen Berichten über ihre Aufführungen haben sie immerhin den ganzen Kreis der englischen Dramatik vermittelt, darunter zuverlässig sechs Shakespearesche Stücke (Kaufmann von Venedig, gezähmte Widerspenstige, Titus Andronikus, Romeo und Julie, Lear, Sommernachtstraum). In welcher Form, wollen wir nach den vorliegenden Proben nicht eben ausmalen. Es ist von diesem Repertoirereichtum nur manches zufällig erhalten, mitunter nur das Programm, ein ausgeführterer Theaterzettel. Nur zwei Sammlungen aus der Zeit ihrer Blüte im Anfange des 17. Jahrhunderts, die erste 1620, die zweite schon in den Kriegszeiten 1630 veröffentlicht, geben uns ein breiteres Bild von den „englischen Comedien und Tragedien“. Die zweite Sammlung mit dem bezeichnenden Titel „Liebeskampf“ bringt nur verliebte Sachen nicht englischen Ursprungs in dem eben aufkommenden schäferlichen Geschmack und verstiegenen Stil[3]), der uns bald näher treten wird.

Die englischen Komödianten haben sich natürlich keineswegs bloß auf Dramen englischer Herkunft beschränkt, wenn diese auch gewiß dem Repertoire die meiste Ausbeute gaben. So treffen wir z. B. die spanische Novelle „el curioso impertinente“ aus Cervantes Don Quixote (Kap. 34—36 auch in den novelas ejemplares 1613) unter dem Titel „Tragödie vom unzeitigen Fürwitz“[4]) bei ihnen an, jedenfalls nach einer deutschen Übersetzung vom Jahre 1617 „Unzeitiger Fürwitz u. s. w darinnen etlicher Männer unzeitiger Eifer und der Weiber Schwachheit auch beider Ausgang abgemalet wird“. Auch Stücke deutscher Dichter führten sie auf, so Gabriel Rollenhagens, des Sohnes Georg Rollenhagens, des Dichters vom Froschmeuseler, „blinde Liebe“

1) Vgl. Creizenach in den Berichten der Kgl. sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1887, S. 1 und D. Nat.-Litt. Bd. 23, S. 129. — 2) Ebd. Bd. 23, S. 1. — 3) Vgl. die „Tragi Comoedia“ ebd. Bd. 23, S. 191. — 4) Ebd. Bd. 23, S. 251.

(amantes amentes). Gar manchen dichtenden Schulmann zogen die Engländer so in ihre den Regeln und den Versen des alten Schuldramas feindlichen Kreise. Die fürstlichen Theaterdichter sind bereits erwähnt. Die Stücke des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig sind erhalten, da er sie unter anagrammatischen Bezeichnungen seines lateinischen Namens und Titels (**H**enricus **J**ulius **B**runsvicensis **e**t **L**unebergensis **D**ux **E**piscopatus **H**alberstadensis **A**ntistes), wie Hibeldeha, Hidbelepihal in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts verbreiten und drucken ließ. Außer einem biblischen Stücke Susanna, sind es novellistische Schnurren und Schwänke mit Auftrittten im Volksdialekt, darunter ein Lügenkumpan des Finkenritters, „Vinzentius Ladislaus Sakrapa von Mantua, Kämpfers zu Roß und Fuß", der die bramarbasierenden Kriegsprahler einleitet, wie sie in dem kriegerischen Jahrhundert stehende Figuren der Bühne werden. Aus Kassel dagegen ist uns nur das dem Landgrafen Moritz gewidmete Stück eines Arztes Johannes Rhenanus erhalten: speculum aestheticum (Spiegel der Sinne) die Bearbeitung eines wunderlichen englischen medizinisch-physiologischen Lehrspiels, in dem die menschlichen Sinne mit ihren Eigenschaften und Leidenschaften unter einander streiten in den hilflosen deutschen Versen der Opitz vorausgehenden Periode. Ein Bewunderer und Nachahmer der Engländer, der ihre Art bei uns mit selbständigem schöpferischen Talent wiederspiegelt, ist der Nürnberger Notar Jakob Ayrer († 1605), dessen Tragödien und Komödien dreißig an der Zahl mit einer Menge von Fastnachtspielen nach seinem Tode in einem Foliobande unter dem Titel opus theatricum 1618 gesammelt erschienen. Ayrer zeigt denselben Sinn für dankbare Stoffe aus antiken und aller Welt Historien, dieselbe Lebendigkeit, aber auch springende Zerfahrenheit der nach der Weise der englischen history bloß aus angereihten dramatischen Bildern bestehenden Handlung; dieselben blutigen Moritaten und Scheußlichkeiten, dieselben groben Possen des „engelländischen" Clown Jann Posset oder Jann Pomser (Jan Bouset). Auch die „Singetspiele" hat er bereits der englischen Bühne abgelernt. Ayrer hat alles behandelt: außer den phantastischen Greuel- und Wirrgeschichten der Engländer vom griechischen Kaiser und der Pelimperia (der spanish tragedy des Thomas Kyd)[1]), Sydea

1) Vgl. Tittmann, Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts Bd. III, S. 133.

(the tempest), von zwei Brüdern aus Syrakusa (two gentlemen of Verona) römische und türkische Schreckensthaten, deutsche Geschichte in Kaiser Otto III., Heinrich II. mit seiner Gemahlin Kunigunde, Lokalgeschichte in der „Gründung Bambergs", Heldensage in Wolfdietrich, Otnit, alte Volks- und neuere romantische Sagen, Valentin und Urso, Melusine. Auch Dramen der Humanisten hat er aufgegriffen, Frischlins Julius, des Macropedius Aluta. In Ayrers Stücken zeigt das deutsche Drama die Physiognomie, die es durch die Engländer erhalten und nunmehr möglichst unabhängig von den litterarischen Kreisen in den Haupt- und Staatsaktionen der Wandertruppen über ein Jahrhundert lang bewahrte, bis Gottscheds litterarische Reform es traf. Roh in Zeichnung der Motive und Charaktere, verworren und hölzern im Aufbau zeigt es sich tief gesunken gegenüber den humanistischen Ansätzen zum Kunstdrama. Frei von jeder Lehrhaftigkeit ohne das Zöpfchen der angehängten Moral, in lebendiger Sprache und wirkungsvoller scenischer Verkörperung bedeutet es einen erst weit später zur Geltung kommenden Fortschritt gegenüber den Fesseln des Schuldramas und dem Dilettantismus der Bürgerbühne.

Fünftes Kapitel.

Die deutsche Renaissancedichtung.

Mustern wir die europäischen Litteraturen im Beginne ihrer neueren Entwicklung, so finden wir überall, selbst an den Grenzen der Bildungsstätten, in Polen, in Skandinavien die im Eingang des vorigen Kapitels geschilderte humanistische Bildung tonangebend. Kein litterarisches Land und kein Kreis kann sich ihr völlig entziehen. Auch ein so selbständiger, dem antiken Muster und zünftiger Gelehrsamkeit so fremder Geist, wie in England der Schauspieler und Theaterdirektor Shakespeare zeigt sich so durchtränkt von ihren edelsten Säften, daß man bekanntlich neuerdings davon Anlaß genommen hat, ihn seiner litterarischen Würde zu entsetzen und einen gelehrten Zeitgenossen, den großen, nur leider in den Hauptsachen wenig dazu passenden Francis Bakon zum Verfasser von Shakespeares Werken zu erheben. Die Renaissancekultur hat für unser nüchternes, in den Berufsinteressen aufgehendes, im ganzen ungebildetes Zeitalter etwas Unbegreifliches. Man sucht ihr abzustreiten, daß sie einen Menschen wie Shakespeare bloß durch ihre Berührung gebildet haben könne. Und doch hat sie weit mehr gethan. Sie hat die verschiedenartigsten Nationen und Sprachen, ohne Rücksicht auf ihre Lage, Vergangenheit, Verfassung, gesellschaftlichen Zustände in ihrer besonderen Ausbildung vereinigt. Sie hat ihre Form gleichsam umgegossen. Die Sprachen hob sie sogar für geraume Zeit, soweit sie Bildungszwecken dienten, förmlich auf und setzte ihr gereinigtes, klassisches Latein an die Stelle. Was davon geblieben ist, die gemeinsame wissenschaftliche Ausdrucksweise der Völker schuf eine einheitliche Vernunft, ein Reich des Geistes für die Christenheit, die früher nur in dunklen

Symbolen mit einander verkehrte. Damals wurde das Recht der Phantasie, am schönen Schein, am farbigen Abbild sich des Lebens zu vergewissern, bedingungslos zum obersten Prinzip erhoben. Die Kunst beherrschte die Gesellschaft, die in den fremden Bildern der alten Mythologie, in den Formen des antiken poetischen Ausdrucks ebenso ihr gemeinsames natürliches Element fand, wie die Wissenschaft in der fremden alten klassischen Sprache. Erst dieses gemeinsame, allen gleich fremde, durch Bildung zu erwerbende Element schuf die moderne „gebildete" Gesellschaft. Im Mittelalter gähnten trotz aller höfischen Vermittlung Klüfte zwischen den Nationen, die mit ihrem Fühlen und Denken jede in einem anderen Boden wurzelte. Jetzt war der Boden, ein künstlicher, eine Art Parkett geschaffen, auf dem man sich begegnen konnte.

Alles dies muß man berücksichtigen, wenn man daran geht, auch die deutsche Renaissancepoesie mit ihren der Renaissance unausbleiblich anhaftenden Steigerungen in ein ausschweifendes Barock und galantes überzierliches Rokoko zu würdigen. Wir nennen das Steigerungen, obwohl es im künstlerischen Sinne eigentlich ein Absinken bedeutet gegenüber den klassischen Idealen der Renaissance. Aber diese sollen darin übertrumpft, das Ausdrucksvermögen der Kunst ins Unmögliche gesteigert werden, und darum wirkt auch Barock und Rokoko in der Poesie wie die toll gewordene, sich selbst überspannende Renaissance. Ihr Bildungsuntergrund, die Beziehung zum klassischen Altertum, seinen Mythen, seiner Geschichte, seinen Formen ist der gleiche. Nur daß namentlich die letzteren schließlich bis zur Unkenntlichkeit überkünstelt und verstellt, „modifiert" werden.

Deutschland hat in der vielverrufenen Poesie seines siebzehnten Jahrhunderts diese Übergänge von Renaissance zu Barock und Rokoko an der Hand des romanischen Auslands, Italien, Spanien, Frankreich in rascher Folge durchgemacht. Die ungesunde Raschheit und Oberflächlichkeit dieser Entwicklung in Verbindung mit der unschöpferischen Ohnmacht, die sich darin kundgiebt, nur blendende Moden der Fremden prunkend nachzuäffen: das giebt dieser Poesie das abstoßende Gepräge. Nicht etwa, wie man so oft gescholten hat, diese Richtung selbst. Das ist in anderer Weise bei ganz entgegengesetzten künstlerischen Moden jetzt in Deutschland wieder ganz ähnlich. Italien hatte damals seinen Petrarca, seinen Ariost, seinen Tasso, die die reine poetische Luft und das Formenmaß

der Alten in die heimische Dichtung hinübernahmen, in sehr ruhiger Folge bereits besessen, bevor Guarini seine barocken, buntbebänderten und ausstaffierten Modeschäfer, Marino seine geist- und witzhaschende Lüsternheit auf die Bahn brachte. In Frankreich war bereits durch die verständnisvolle Freigebigkeit König Franz' I. der Humanismus eine höfische Macht ersten Ranges geworden. Ronsards und seiner Freunde antikisierende französische Poesie erschien als eine nationale Angelegenheit, als „ein Sturm der modernen Gallier auf die geheiligten Schätze des Altertums"; ebenso wie, nachdem ihre Zeit abgelaufen war, die galante Zierlichkeit Malherbes und der Precieusen und schließlich die zopfige Regelmäßigkeit der Pariser Akademie. Dem Genius der spanischen Rede ist der überladene, gesuchte Stil seit dem Altertum natürlich und wohlstehender gewesen. In England tritt er zurück vor der überwältigenden Größe Shakespeares und Miltons. Hollands kurze Dichtungsblüte im 17. Jahrhundert wird getragen von dem fortreißenden Erfolge eines imponierenden Gemeinwesens. Alle diese vermittelnden und versöhnenden Momente fehlen in Deutschland.

Hier sind die ersten schüchternen Versuche der „deutschen Muse, der Poeterei Kleinod von Griechen und Römern zu gewinnen" am Ende des 16. Jahrhunderts kaum in Rechnung zu bringen. Sie gehen von der Pfalz aus. Heidelberg, wo durch Agricola und Dalberg der Humanismus zuerst eine feste Statt in Deutschland gewonnen hatte, bildet auch eine Art Ausgangspunkt für die deutsche Renaissancedichtung. Dort beschloß der als Übersetzer der Marotschen Psalmen schon genannte Paul Schede (Melissus) als Bibliothekar sein bewegtes Humanistenleben und spendete als gekrönter lateinischer Dichter auch ab und zu der heimischen Sprache eine poetische Gabe im Tone des Volksliedes, frisch und zierlich in der Anlage, aber unbeholfen im Satz- und Versbau. Ähnliches nur verschärft in Bezug auf die Hilflosigkeit der Form gilt von dem Pfälzer Theobald Hoek, den das Muster Petrarcas zu einer ganzen Sammlung Gedichte in der Landessprache („Schönes Blumenfeld" 1601) begeistert hat. Unter Schedes Sterne fanden sich eine Reihe junger Leute an der Heidelberger Universität zusammen, Juristen, Mediziner, Philologen, Habrecht, Gebhard, Denais, Venator, der Däne Hamilton u. a. in dem Bestreben, der deutschen Poeterei die oben ausgedrückte Gleichberechtigung neben der klassischen zu erringen. Mit diesem Gedanken eröffnet ihr Wortführer, der

mit seinen Apophthegmen schon genannte Jul. Wilh. Zinkgreff die kleine Sammlung, die er von ihren Gedichten veranstaltet hat.[1]) Als der Chorführer der deutschen Zukunftspoesie galt früher der Schwabe Georg Rudolf Weckherlin (1584—1651), als Diplomat an fremden Höfen, namentlich in London, der erste, der sein poetisches Talent von dem Glanze der ausländischen Dichtung herausgefordert fühlte. Seine Versuche zu einer deutschen Renaissance-Dichtung (zwei Bücher Oden und Gesänge 1618. 19) mochten ihm aber seinem Publikum gegenüber bald undankbar erscheinen. Er setzte bald aus und überließ seinen Platz uneingeschränkt, wenn auch in einer späteren vermehrten Ausgabe nicht ohne Murren über die neuen Günstlinge des Parnasses, dem jungen Schlesier, der in dem Heidelberger Kreise wie Apollo selbst als Führer der deutschen Musen gefeiert wurde, Martin Opitz.

In Opitz haben wir ja nun den Mann zu sehen, der der deutschen Poesie endlich, sehr spät und zur ungünstigsten Stunde zu der bitter entbehrten Stellung im Kreise der ausländischen Renaissancedichtung verhalf. Er gefällt uns heute wenig und wir sind weit entfernt von der ausschweifenden Bewunderung, die ihm wegen seiner begründenden That von der ganzen Folgezeit bis einschließlich Lessing gezollt wurde. Als „Vater der deutschen Dichtung" erscheint uns Opitz heute wenig empfehlend, während er damals auf ein Jahrhundert hinaus der einzige blieb, auf den man sich berufen konnte, wenn dem Auslande gegenüber von deutscher Litteratur die Rede war. Opitz erreichte seine Erfolge am wenigsten durch besonders hohe dichterische Begabung. An Feinheit und Tiefe der Empfindung, an Gedankenfülle, an Gestaltungskraft sind ihm selbst im 17. Jahrhundert manche seiner Landsgenossen, Andreas Gryphius voran, bedeutend überlegen. Aber Opitz war eine Natur, wie gerade seine Rolle in der Litteratur der Zeit sie brauchte. Ein philologischer Kopf mit bewunderungswürdigem Geschick im schriftlichen Ausdruck, was sich selten vereinigt findet: so konnte er vor dem internationalen Gelehrtenchor, dem er in Heidelberg, in Holland, in Paris, wohl aufzuwarten verstand, als der Pionier erscheinen, der der „rauhen und vernachlässigten" deutschen Sprache die Segnungen der klassischen Bildung zuführen könnte. In dieser Rolle hätte ihn eigentliches

1) Auserlesene Gedichte deutscher Poeten. Als Anhang seiner unberechtigten Opitzausgabe 1621. Neudruck, Halle 1879.

Genie, das immer selbständig bleibt und sich nicht nach gegebenen Zielen und Plänen einzurichten weiß, nur hindern können. Aber sein glückliches Verstalent im Verein mit großem persönlichen Ehrgeiz, der in dem modischen Ansehn der Dichtkunst, in den humanistischen Fanfaren von poetischer Unsterblichkeit die geeignete Nahrung fand, erhob ihn leicht auf den Platz, den ihm seine Diplomatie auch im Leben zu sichern wußte: der autorisierte Vertreter der deutschen Poesie in der vornehmen und gebildeten Welt zu sein.

Demgemäß fällt denn auch die Durchführung seiner Aufgabe aus. Früh schon ergreift ihn der humanistische Eifer für die nationale Würde, der, wie wir bereits öfter zu beobachten Gelegenheit hatten, gerade den deutschen Humanisten, den „Barbaren“ in den Augen der Romanen, ganz besonders eignet. Als zwanzigjähriger Gymnasiast noch (geboren 1597 zu Bunzlau in Schlesien) schreibt er eine lateinische Schrift „Aristarchus“ über die Verachtung der deutschen Sprache, worin neben den nunmehr stehenden Klagen über die einreißende Fremdwörterei auch schon Verse mitgeteilt und einige Regeln über Verse (Hiatus) aufgestellt werden. Man sieht daraus, daß er damals schon mit französischer Litteratur sich beschäftigte und Ronsards antikisierendes Muster anstrebte. Die Verse sind die in der Folge herrschenden Alexandriner, jener eigentümlich französische Vers, in dem man Ersatz für den antiken heroischen gefunden zu haben glaubte. Dieser, der Hexameter, galt für zu schwer, zumal man sich einbildete ihn genau im Sinne der antiken Quantität auch in den Landessprachen nach Länge und Kürze messen zu müssen. Mit den Versuchen dazu hat man wie in allen Ländern so auch in Deutschland, wo sich auch Fischart wenngleich spöttlich genug daran beteiligte, viel Zeit vergeudet. Daß der deutsche Vers mit seiner Betonungsmessung namentlich dem ganz entgegen sei, fühlte man wohl. Aber selbst die Einsichtigeren versuchten ein überkünstliches Kompromiß. Sie wollten Hebung mit Länge und Senkung mit Kürze stets vereinigen. Ganz genau ist dies ganz unmöglich durchzuführen und es ist kein Wunder, daß deshalb der metrisch korrekte deutsche Vers für überaus schwer galt. Inzwischen verrohte bei diesen Experimenten der Metriker die Verspraxis immer mehr. Es ist ein Beweis für Opitzens findigen praktischen Sinn, daß er alsbald seine Aufmerksamkeit darauf richtete und den geeigneten Ausweg fand. Um den deutschen Vers im antiken Sinne zu gestalten, erkannte er

es gerade am Muster des lutherischen Kirchenliedes für genügend, nur bei der Messung nach Hebung und Senkung zu bleiben. Hebung und Senkung aber sollten alsdann genau nach einem festen Schema, wie Länge und Kürze bei den Alten, geregelt werden. Mit dieser Einsicht befreite er sich (bereits 1621) von der französischen Verstechnik der Silbenzählung, die er bisher auch befolgt, und dichtet bei seinem Verstalent alsbald mit großer Gewandtheit in der von nun an zur Geltung gelangten Verstechnik. Aus diesem Grunde hauptsächlich war er ärgerlich über Zinkgrefs oben erwähnte eigenmächtige Ausgabe seiner früheren Gedichte. In demselben Jahre 1624 erschien das theoretische Werkchen, in dem er diese poetische Erkenntnis im Rahmen einer Poetik seinen Landsleuten verkündete, wobei er die voraufgehenden Ansätze zu ihr (namentlich in der Grammatik des Pastors Clajus 1578) zu erwähnen nicht gerade für nötig fand. Es ist das „Buch von der deutschen Poeterey"[1]), eine ausdrückliche lehrmäßige Vertretung der Renaissancepoetik vom Versbau bis zu den Regeln der Tragödie. Opitz hat sie an vielen Stellen wörtlich hauptsächlich aus den beiden für ihn wichtigsten Autoren zusammengeschrieben: aus einigen theoretischen Auslassungen eines humanistischen Nationaldichters, des bewunderten Klassikers des Franzosen Ronsard und aus der dickleibigen lateinischen Poetik (1561) eines humanistischen Gelehrten, des französischen Arztes Julius Cäsar Scaliger, des Vaters des großen Philologen Justus Scaliger. Man sieht, wie nüchtern und zweckbewußt Opitz seine Poesie in Scene setzte. Genau diese Verbindung strebte er an; den poetischen Ruhm des ihm übrigens als Dichter weit vorzuziehenden Ronsard auf der Grundlage des ganzen Fachwerks der antiken Bildung. Eine selbständige Durcharbeitung dieses Gedankens lohnte ihm nicht einmal. Er veranschaulichte ihn einfach durch passende Entlehnungen. Gleichwohl ist dies „nichtige Büchlein", wie Opitz es selber nannte, vielleicht der auffallendste Markstein in der Geschichte gerade der poetischen Nationallitteratur geworden. Von ihm zählt die Epoche, in der wir uns, soweit wir uns noch mitzählen dürfen, jetzt noch befinden. Die Herrschaft über die neuhochdeutsche poetische Sprache ist damit gewonnen. Die tastende Unsicherheit des 16. Jahrhunderts, die mit der Satzfügung der Wortverwendung im Verse noch in der alten Zeit wurzelte, während sie, der fremden neuen Silben=

1) D. Nat.=Litt. Bd. 27, S. XXI. Neudruck, Halle 1882.

zählung zuliebe, sich in Wortverstümmelungen und Mißbetonungen erging, diese „alte Weise" wird feierlich in Verruf erklärt. Man sollte es kaum glauben, was diese Neuerung für Aufsehen machte. Der schulmeisterliche Geist in der Litteratur feierte sein Siegesfest. Mit Ausschließlichkeit wirft sich nun alles, was gelten will, auf die Befolgung der „Opitzischen Regeln". Wenige wie der geistreiche Theolog Valentin Andreae, der witzige Professor und Prediger Balthasar Schupp wagen über die neue Zwangsreimerei zu spotten. Das Kirchenlied, voran Opitzens engerer Landsmann, der angesehene Johannes Heermann[1]), tritt in die „neue Weise" ein. Diese ist nun freilich glatter, freier als die alte. Sie läßt sich hören und ist uns ohne weiteres zugänglich. Allein die Richtung auf das Formale, Äußerliche in ihr verfehlt nicht sich in anderem Sinne unangenehm fühlbar zu machen. Man will zunächst nur den Forderungen des Verses genügen, wie? das gilt gleichviel. Daher nun bei den neuen Dichtern, die wie immer und überall in der Kunst, wenn nur rein technische, industrielle Anforderungen gestellt werden, in hellen Haufen antreten, jene luftige Aufblasung, jene Verwässerung des Verses durch hohle Phrasen, nichtsbedeutende Flickwörter, sinnlos klappernde Reime. Der Vers soll nur gut laufen, der Reim nur rein sein. Denn auch die Reinheit der Reime war eine hauptsächliche, dem romanischen Beispiel nacheifernde Vorschrift, der Opitz selber freilich nur in den Grenzen seines schlesischen Dialekts ganz nachkam. Wie unter diesen Vorschriften der Gedanke, des Verses Sinn und Empfindung fuhr, war meist gleichgültig, da solcher Ballast darin gewöhnlich nicht mitgeführt wurde. Die Weise der Renaissancepoesie, nach dem Muster der Alten die Poesie zu geist- und phantasiereichem gesellschaftlichem Verkehr zu benutzen, hat bei den in ihre Studierstuben und Familien gebannten Deutschen nur jene greuliche Festreimerei zu Hochzeiten, Kindtaufen, Geburtstagen und dergleichen zu Wege gebracht, der man sehr viel Ehre anthut, wenn man sie „Gelegenheitspoesie" nennt. So wurde — ein bis auf unsere Tage anhaltender Übelstand — jedermann zum Dichter, das ganze Land eine poetische Spielstube; ja bei der überhandnehmenden Vorliebe für poetischen Tand, Gedichte in Formen von Bildern, mit Echo, Ringelreimen und dergl. oft eine große Kinderstube. Sehr unterstützt wurde dies Unwesen durch die Meinung,

1) D. Nat.-Litt. Bd. 27, S. 377.

daß die Poesie erlernbar sei, wozu der Humanismus mit seiner lehrmäßigen Vertretung der klassischen Poesie hauptsächlich in Deutschland Veranlassung gab. Nirgends ward — bis auf den heutigen Tag — die theoretische Untersuchung über Wesen und Formen der Dichtkunst so arg zu geschäftsmäßig vertriebenen „poetischen Trichtern“ mißbraucht, als in Deutschland. Die Menge der in dem Jahrhundert nach Opitz erschienenen Poetiken und poetischen Anweisungen zählt nach Hunderten. Freilich kommt darin auch der Hang der Deutschen zu theoretischen Grübeleien in der Kunst zum Ausdruck, der für die Vertiefung der poetischen Kunst und für die selbständige Kunstwissenschaft schließlich doch seinen Segen getragen hat.

Opitz' dichterische Thätigkeit verdient durchaus nicht die Vorwürfe, die man dem Haufen seiner oberflächlichen Nachtreter machen kann. Er war sich bewußt, die Würde der neuen Kunst ausgiebig und nachhaltig zu vertreten, zu deren Herold er sich machte. Auch war er wie im Leben so in der Dichtung nichts weniger als ein Pedant, so daß man sich nur nicht etwa das Bild eines unfruchtbaren schulmeisterlichen Gesetzgebers von ihm machen möge. Seinen Liedern, mögen sie auch antiken Mustern ihre allgemeine Anregung verdanken, merkt man doch an, daß sie Liebe und Wein nicht bloß der Stilübung halber besingen, wie jetzt nach dem Beispiel der humanistischen Gelehrten bei den Poeten des deutschen Philisteriums die Entschuldigung lautet. Ihren Gedichten nach kann man diesen aufs Wort glauben. Aber Opitz' „Kommt laßt uns aus spazieren“[1]), sein Horazisches „Ich empfinde fast ein Grauen, daß ich Plato für und für bin gesessen über dir“[2]) kommt von Herzen und wird heut noch von Studenten nicht der Stilübung halber gesungen. Das Sonett[3]), jene zierlich verschlungene romantische Strophenform, von dem Altmeister der Renaissancedichter Petrarca zum klassischen Vermittler der Liebes- und Lebensklage erhoben, hat erst in Opitz den nachhaltigen Einführer in die deutsche Dichtung gefunden.[4]) Der beschaulich lebensfreudige Zug, das Beste und das wirklich Antike in Opitz' dichterischer Persönlichkeit, hat ihm eine Reihe didaktischer und idyllisch-epischer Dichtungen eingegeben, die sämtlich auf persönliche

1) D. Nat.-Litt. Bd. 27, S. 17. — 2) Ebd. Bd. 27, S. 22. — 3) S. Welti, Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung. Leipzig 1885. — 4) D. Nat.-Litt. Bd. 27, S. 24—30.

Erlebnisse oder Zeitereignisse zurückgehend nicht ohne persönlichen Reiz und lebendig geschaute Einzelheiten sind.

In den „Trostgedichten in Widerwärtigkeit des Krieges"[1]), im Winter 1620 zu 21 auf der Flucht mit seinem Freunde Hamilton in Jütland im Elend geschrieben, aber politisch klug erst 1633 in günstigerer Lebenslage veröffentlicht, in den vier Büchern dieses episch gehaltenen Lehrgedichts versucht er nicht ohne Glück das Heroische mit dem Didaktischen zu verbinden; jedenfalls mit viel echtem Anteil an philosophischer Selbsterhebung über allen Jammer dieser Welt. Zlatna und Vielgut[2]), jenes der Name eines Ortes in Siebenbürgen, wo Opitz vorübergehend als Erzieher beim Fürsten Bethlen Gabor wirkte, dieses eines Gutes in Schlesien, geben neben den antiken Erhebungen ländlicher Gemütsruhe, Einfalt und Sitte doch auch wirkliche Bilder von Land und Leuten. „Vesuvius"[3]) geht von einem Ausbruch des Vulkans auf die Zustände des Vaterlands über, dessen Boden damals zu wanken schien. Die „Schäferei von der Nymphe Hercynie" verherrlicht mit der am Riesengebirge begüterten gräflich Schaffgotschen Familie doch auch Natur und Eigentümlichkeiten des schlesischen Heimatlandes des Dichters. Hier spukt, eine der frühesten Erwähnungen nach dem pfäffischen Kompilator Simon Majolus, bereits der koboldartige Herr des Riesengebirges, der Berggeist Rübezahl. Opitz hat sich zweifellos zu der Idee, eigene Erlebnisse und die Figuren seiner Freunde mit allerlei romantischen Zuthaten, wie die Beschwörung einer Hexe in freier Erzählung auf ländlichem Hintergrunde zu schildern, durch das lateinische Satyricon des Schotten John Barclay (1603 ff.) anregen lassen, dessen politischen lateinischen Roman Argenis er auch frei übersetzte. Das Grundbuch des schäferlichen Geschmacks, den englischen Roman Arcadia, den Philipp Sidney für seine Schwester die Lady Pembrock verfaßte, hat Opitz mit einem Gutachten des Übersetzers eingeführt. Wie er hier im Roman zwei Eigentümlichkeiten der Barocklitteratur, die Politik d. h. die Hofintrigue und die damit so seltsam verbundene süßschmachtende Schäferei einführte, so im Drama, dem er durch Nachbildung von Senecas Trojanerinnen und Sophokles' Antigone die Wege zur Antike weisen wollte, die Oper. Die Oper ist ein Kind der Renaissance.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 27, S. 270. — 2) Ebd. Bd. 27, S. 45. 96. — 3) Ebd. Bd. 27, S. 147.

Sie ist aus den mißverständlichen Versuchen, die Verwendung der Musik im antiken Drama mit unsern ganz anders gearteten musikalischen Mitteln nachzuahmen, Ende des 16. Jahrhunderts in Italien (Florenz) begründet worden. Das Muster der neuen Gattung, die „Dafne“ des Italieners Rinuccini, die Mythe von Apollos Liebe zur spröden Daphne und ihrer Verwandlung in den Lorbeer, ist auch die erste deutsche Oper (1627). Der große zeitgenössische Musiker Schütz komponierte Opitz' Bearbeitung für die Feier der Hochzeit des Landgrafen von Hessen. Auch eine andere dramatische Arbeit Opitz' nach italienischer Vorlage, „Judith“, hat den Singspielcharakter.

Opitz hat seinem poetischen Berufe seine Persönlichkeit in keiner Weise zum Opfer gebracht. Er gab sie preis um den Einfluß und die Stellung zu erringen, die wie sein Nekrologist Köhler schon hervorhebt, der poetischen Wirksamkeit in Deutschland außerordentlich zu statten kam. Er hat seine besten Jahre als Protestant im Dienste des Verfolgers seiner schlesischen Glaubensgenossen, des Grafen Hannibal von Dohna, verbracht, der seine gewandte Feder politisch wohl zu nutzen verstand, wie als gebildeter Litteraturfreund seinen Umgang. Dies und nicht das dichterische Verdienst hat ihm den Adel des Kaisers als „Opitz von Boberfeld“ eingetragen, wenn er sich auch den Lorbeer im Wappen bei seinem gräflichen Freunde ausgebeten haben mag. Darüber zu zetern ist das Geschäft der Leute, die den Vorteil ausnutzen, daß sie für anderer Leute Schulden nicht aufzukommen brauchen. Daß Opitz im Grunde wie die meisten seiner Freunde Calvinist (reformiert) war, mildert seine vorgebliche Schuld so wenig, als das Verbrechen das Buch eines Jesuiten übersetzt zu haben sie verschärft. Opitz war kein religiöser Eiferer noch konfessioneller Parteimann. Neben seinen poetischen Bearbeitungen der Psalmen[1]) und evangelischen Episteln[2]) steht wohlgemut mit der Autorität des holländischen Dichterphilologen Heinsius der Lobgesang des heidnischen Kriegsgottes Mars.[3]) Wie alle übrigen „Götzen“ der Alten, die sich in seinen Dichtungen herumtreiben und deren poetische Verwendung er der Folgezeit ans Herz legt, ist ihm das alles poetisches Spiel. Ohne Religion ist Opitz deshalb nicht gewesen. Seine Schuld ist einzig, die manchen Leuten

1) D. Nat.-Litt. Bd. 27, S. 167. — 2) Ebd. Bd. 27, S. 203. — 3) Ebd. Bd. 27, S. 75.

allerdings unverzeihliche, nicht verhungert oder zu Grunde gegangen zu sein. Opitz starb in den höchsten Ehren als hoch besoldeter königlich polnischer Hofhistoriograph 1638 zu Danzig an der Pest. Die einzige seiner vielen Herzensneigungen, die er zur Ehe gestalten wollte, war nicht lange vorher durch den Einspruch eines Rivalen gescheitert.

Opitz ist Schlesier. Mit ihm und hauptsächlich durch ihn ist diese weit in den slavischen Osten vorgeschobene Grenzprovinz ein Jahrhundert lang die Führerin der deutschen Litteratur geworden. In Zeiten nationaler Schwäche und Verwilderung zeigt sich oft gerade die gegen fremden Einfluß unablässig in der Verteidigung begriffene Grenze als Hort des vaterländischen Sinnes. Ähnlich war es damals mit Preußen, das am selbständigsten und angelegentlichsten unter den Provinzen Schlesiens litterarischer Anregung folgte. In bedeutsamerer Weise hat sich das später in den Freiheitskriegen wiederholt. Den Ruhm des schlesischen Humanismus pries schon im 16. Jahrhundert Melanchthon und gerade seine dichterischen Erzeugnisse fanden vor allen anderen lateinischen Poeten Deutschlands in Italien Anerkennung. Sinn für Poesie ist dem Schlesier fast so allgemein eigen wie dem Böhmen der für Musik, man kann gerade im Gegensatz zu Gervinus sagen bis tief in die untersten Volksschichten hinab. Die Gelegenheits- und Schülerpoesie zieht in keinem anderen Landstrich so weite Kreise. Gervinus meint das Unvolksmäßige, auf das er überall aus ist, bei der Blüte der schlesischen Litteratur in dem Vorwiegen des Verstandesmäßigen zu wittern. Allein bis auf Opitz selber dürfte es schwer sein, dies in der Heimat der Jakob Böhmeschen Mystik und des Lohensteinschen Schwulstes zu belegen, wo zugleich solche Schätze von Gemütstiefe und Innigkeit wie in Andreas Gryphius und Angelus Silesius gehoben werden konnten. Opitz selbst aber ist für seine engere Heimat viel weniger maßgebend, als für das ganze damalige Deutschland. Diesem entsprach seine Natur, seine Schule. Von einer „ersten schlesischen Schule" in unserer Litteratur kann man nur in Bezug auf Opitzens allgemeine Einwirkung auf die deutsche Dichtung reden. Seine schlesischen Landsleute, unter denen Andreas Tscherning als Professor in Rostock auch kritisch und theoretisch Opitzens Werk förderte, aber auch als Dichter durch schwermütiges Gott- und Naturgefühl[1])

1) D. Nat.-Litt. Bd. 27, S. 347 ff.

eigentümlich hervorragt, stehen bis auf seine litterarisch kaum hervorgetretenen Freunde Nüßler, Köhler in keiner persönlichen Fühlung zu ihm. Weit persönlicher wirkte er in Sachsen, wo er in dem Philologen August Buchner sofort einen begeisterten Herold seines Ruhmes, aber auch verständnisvollen Förderer seiner Sache fand. Buchner hat als Professor in Wittenberg eine förmliche Schule deutscher Poeten streng in Opitzens Sinne herangebildet. In Leipzig sah und ermunterte der „Pindar, der Homer, der Maro seiner Zeit" den Jüngling, dessen weit ursprünglicheres und liebenswürdigeres, wenn auch keineswegs reicheres Talent ihn wohl berechtigen konnte, sich Opitz an die Seite zu stellen, den er wie ein Weltwunder besang[1]): den Sachsen Paul Fleming. Fleming war damals (1631) erst 22 Jahre alt und schon nach acht Jahren (1640) ist er gestorben.[2]) Vielleicht ist diese kurze Begrenzung von Flemings Schaffen, das sich auf die einfache aber immer blühende und grünende Welt eines echt jugendlichen Gemütes beschränkt, für seinen Eindruck von Vorteil. Studentenfreundschaft, Vaterland, Liebesgrüße, nicht bloß fürs Druckpapier bestimmt, Küsse sehr wesenhaft geschmeckt[3]), dazwischen die heitere Frömmigkeit eines wohlgestimmten in gutem Hause auferzogenen Gemütes: das sind die wiederkehrenden, aber immer klingenden Motive seiner in den kunstvoll wechselnden neueingeführten Strophenformen sich zierlich zurechtfindenden Leier. Sein Versuch, in einem politischen Romane „Margenis" Barclays oben erwähnten berühmten lateinischen Roman gleichsam auf deutsches Gebiet zu übertragen, blieb unveröffentlicht. Auch lateinische Gedichte opferte er noch auf dem Altar des Humanismus. Die kindliche Zuversicht des Psalmenliedes „In allen meinen Thaten laß ich den Höchsten raten"[4]) hat sich tief eingeschrieben in die Herzen der evangelischen Gemeinde. Es war für Flemings freien Gesang sicherlich kein Nachteil, daß er dem drückenden Zwange der heimischen Spießbürgerei durch eine Reise in die große, fremde Welt für den Rest seines kurzen Lebensgangs entzogen wurde. Er machte die Reise der Gesandtschaft mit, die der Herzog von Holstein Gottorp an seinen Schwager den Zaren nach Moskau und dann nach Persien in Angelegenheit der ostindischen Warenausfuhr sandte. Der Sekretär dieser Ge-

1) Vgl. D. Nat.-Litt. Bd. 28, S. 95 ff. Flemings vier Sonette auf Opitz' Tod, besonders das zweite. — 2) Biographische Akten über Fleming in Lappenbergs vollständiger Ausgabe seiner Gedichte, Stuttgarter Litt. Verein Bd. 73, Bd. 82 und 83. — 3) „Wie er wollte geküsset sein" s. D. Nat.-Litt. Bd. 28, S. 57. — 4) Ebd. Bd. 28, S. 27.

sandtschaft, Flemings Freund und Herausgeber Adam Olearius, hat sich durch die deutsche Beschreibung dieser den exotischen Hintergrund von Flemings Dichten abgebenden Reise[1]) einen größeren Namen in der Kulturgeschichte gemacht, als durch eigene, freilich sehr harmlose poetische Schöpfungen. Immerhin verdankt die deutsche Litteratur seinem poetischen Interesse die Zuführung bedeutender orientalischer Litteraturschätze, die Übersetzung von Lockmans Fabeln und von Saadis Gullistan (das persische Rosenthal 1654). Flemings Weise findet einen schwachen Abglanz in anderen sächsischen Dichtern, die allerdings oft mehr bloße Reimer sind: Flemings vertrautem Freunde dem Leipziger Stadtschreiber Finkelthaus, dem Naumburger Juristen Schoch, der auch in einer „Komödie vom Studentenleben" dies studentische Wesen dramatisch zum Ausdruck brachte, dem Dresdener Bürgermeister Brehme, einem mindestens sehr schwachen Versschüler von Opitz u. a. Am besten vertritt sie alle der Dresdener Bibliothekar David Schirmer, der allzeit verliebte, weinfeuchte Besinger einer Unmenge von Chloris, Doris, Rosilis, Delias, überschöner Nymphen und Schäferinnen „am Elbgestade".[2])

Opitz' Aufenthalt in Preußen am ruhmgekrönten Ende seines Lebens hat zu der poetischen Gefolgschaft der kurbrandenburgischen Königsprovinz sicherlich mit beigetragen. Ein anderer Schlesier, Joh. Peter Titze, der dort erst in Königsberg, dann in Danzig als Gymnasialprofessor in seinem Geiste wirkte, tritt zurück hinter den einheimischen Kräften. Im Jahre 1638 begrüßte der damalige Konrektor an der Domschule zu Königsberg Simon Dach „das Wunder der Deutschen", „den Ausbund und Begriff aller hohen Kunst und Gaben der Weisheit der Alten" in seiner Heimat. In ihm „sah er Welschland und Athen". Dach durfte 32jährig schon auf reiche eigene Leistungen hinweisen, er stand in einem Freundeskreise, der mit der steten Beihilfe einer musikalischen Kraft die Sangeskunst vielleicht echter und inniger pflegte[3]), als der nüchterne schlesische Versvirtuos. Dennoch dankt er es ihm im Namen seiner Freunde, „wenn es ihrer Saiten Werk jemals ist so wohl gelungen, daß sie dir, o Königsberg, etwas Gutes vorgesungen". Der schüchterne, durch des Lebens Angst und Not mürbe gemachte Mann durfte freilich das Dichterhaupt nicht so stolz erheben. Es ging ihm erbärmlich schlecht in seinem

1) D. Nat.-Litt. Bd. 28, S. 219. — 2) Ebd. Bd. 27, S. 370. — 3) Ebd. Bd. 30.

poetischen Lehramte, das er als Professor an der Universität Königsberg dank dem Machtspruche des Kurfürsten Georg Wilhelm verwaltete. 1659 erlöste ihn der Tod von der Not, Sorge und Qual dieser Welt, die er in seiner angstvoll zu Gott flüchtenden Dichtung so oft und bis auf die Pein seiner Krankheit so rührend schlicht und ergeben besungen hatte. Ihm war der Tod ein vertrauter ersehnter Freund. Darum darf man sich nicht wundern, daß er eine solche Rolle spielt in diesen Liedern des Trostes und der Erlösung. Die Liebe hat er besser gekannt als die galanten Schäfer, deren flotte Nymphenlieder nur sehr bescheidenen Nachklang in Königsberg finden. Ist er doch der Sänger des „Ännchen von Tharau", welches plattdeutsch auf „Anke vom Tharau"[1]), die Tochter des Pfarrers Neander von Tharau gedichtet, das Treulied der Liebenden im ganzen deutschen Volke geworden ist. Aber ach! er dichtet es nach der Sage zu Ankes Hochzeit mit einem anderen, dem Pfarrer Portatius. Mag auch der Roman, den die Sage daran knüpft, nicht wahr sein, so ist es doch die Liebe, die darin durch „Krankheit, Verfolgung, Betrübnis und Pein ihre Verknotigung" findet. Die Freundschaft ist der große Lebenstrost Dachs und seiner Königsberger Dichterrunde. „Der Mensch hat nichts so eigen, so wohl steht ihm nichts an, als daß er Treu erzeigen und Freundschaft halten kann."[2]) Die hervorragendsten seiner poetischen Freunde, dem bei hoher allgemeiner Bildung harmlos natürlichen Robert Roberthin[3]), der vor ihm als Regierungsrat in Königsberg starb, und Heinrich Albert[4]), dem poetischen Komponisten ihrer Gesänge, hat Dach selbst ein litterarisches Denkmal in zwei Leichengedichten[5]) gesetzt, die in ihrer naiven Weise treuherzig für den ganzen Verkehr sprechen. Dachs Nachfolger in der poetischen Professur Johann Röling[6]) wahrte das Ansehn des Kreises im geistlichen Liede.

In Preußen war es, wo Opitz, ähnlich wie in Leipzig Fleming, denjenigen dichterischen Geist vorübergehend begrüßen konnte, auf den wir einzig hinweisen können, wenn von dem höheren künstlerischen Erfolge der Opitzschen Reformen Rechenschaft verlangt wird. Am Danziger akademischen Gymnasium studierte, als Anfang 1636 Opitz mit dem Könige von Polen Danzig be-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 30, S. 106. — 2) Ebd. Bd. 30, S. 151. — 3) Ebd. Bd. 30, S. 199. — 4) Ebd. Bd. 30, S. 212. — 5) Ebd. Bd. 30, S. 164, 172. — 6) Ebd. S. 233. Vgl. Schnorrs Archiv VIII, S. 173.

suchte, der damals 20jährige Andreas Gryphius. Opitz' Freund der Professor der Poesie Mochinger soll ihm diesen begabtesten Schüler zugeführt und Opitz Großes von ihm vorausgesagt haben. Im Anfange des 18. Jahrhunderts, aus welcher Zeit diese Erzählung eines Biographen des Gryphius stammt, liebte man Opitz' Verdienst im Gegensatz zu den späteren Schlesiern recht auszuspielen. Gryphius sollte durch diese persönliche Anknüpfung an Opitz offenbar gehoben und vor der Vermengung mit der verrufenen zweiten schlesischen Schule, deren ausschweifender Geschmack uns bald beschäftigen wird, bewahrt werden. Allein Gryphius selbst, obwohl ein schlesischer Landsmann von Opitz, hat nichts von dieser Berührung mit dem berühmten Manne, ja überhaupt niemals auch nur dessen Namen erwähnt. Sein damaliger Mitschüler aber und nachweislich mit ihm befreundet war Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, das nachmalige Haupt der zweiten schlesischen Schule. Es könnte nicht Wunder nehmen, wenn Gryphius Opitz geistig übersehen und seine allgemeine Überschätzung für seine Person durch Ignorieren ausgeglichen hätte.[1] Er war sich, soweit seine von aller windigen Litteratoreneitelkeit entfernte Natur das zuließ, wohl bewußt, im Grunde das zu sein, was man aus Opitz machte. Er war der „hohe Geist", den man immer im Munde führte, um die Renaissancedichtung auf die Stufe zu erheben, wo sie nicht Gefahr lief, in platter Bratenbardenreimerei unterzugehen. Wenn Gryphius einmal ein „Gelegenheitsgedicht" in diesem Sinne, einen „Hochzeitsscherz"[2]) abfaßt, so zeigt er den ironisch feinen Witz, den weitausgreifenden Humor, der das Alltägliche, das nur die Nächsten Angehende in die Sphäre des Besonderen, des allgemein Interessanten rückt. Das war die Weise der Alten, eines Horaz, die Opitz erfaßt zu haben glaubte, wenn er ihre saubere, künstliche Form und ihr mythologisches Zierwerk von Göttern, Nymphen und Festgebräuchen nachahmte und empfahl. Gryphius ward in seiner Sonettendichtung[3]) für sich das, was Altmeister Petrarca auf seinem weniger rauhen Wege geworden war, ein Beichtiger seiner Schmerzen, ein Verklärer seiner dunklen Gedanken, ein Dolmetsch der dumpfen Stimmen in seiner Brust. Freilich die Liebe im

1) Sprechend ist sein Protest gegen den Buchhändler Hüttner in Frankfurt am Main, der seinen eigenmächtigen Nachdruck (1650) von Gryphius' bis dahin erschienenen Werken durch eine Opitzische Zugabe herauszustreichen meinte. — 2) D. Nat.-Litt. Bd. 29, S. 378. — 3) Ebd. S. 381.

Laurastil war seiner bangen Jugend fern geblieben. Aber edle Frauen fehlen nicht, pflegend und tröstend als lichtspendende Engel in schwerer Krankheit am Bette des Verlassenen, als winkende Genien in der Einsamkeit des schwermütigen Grüblers. Ihn hatte das Leben von Anfang so unbarmherzig angefaßt, daß die Spuren unvertilgbar blieben, als sein reicher Geist ihm schließlich den freundlichen Ruheplatz schuf, der dem edlen gequälten Gemüte gebührte. Das Bild, das ihn als Syndikus der Glogauer Ritterschaft darstellt[1]), bewundert wegen seines allseitigen Wissens, das ihm Angebote von Professuren eintrug, gefeiert als Dichter: es zeigt die gespannte Miene, die vorwurfsvollen Augen eines Menschenkindes, das um seine Jugend und seine beste Zeit jammervoll betrogen worden ist. „Ist eine Lust, eiñ Scherzen — das nicht ein heimlich Schmerzen — mit Herzensangst vergällt!" fragen diese Züge mit seiner großen zum Kirchenliede gewordenen Elegie „vanitas, vanitatum, vanitas!"[2]) War er von Natur melancholisch, so trugen seine Erlebnisse nur dazu bei diese Anlage auszubilden. Sein Vater, Prediger in Glogau, starb, als der Sohn kaum fünf Jahre alt war, an Gift (von einem neidischen Kollegen), wie dieser selbst in einem Gedichte einen düsteren Verdacht fortspinnend verrät. Die Mutter, weit jünger als der Vater, verheiratete sich wieder und ließ die Kinder bald in den Händen eines selbstsüchtigen Stiefvaters ganz verlassen zurück. Es ist nicht ein Schritt des Lebens und der Bildung, den die arme Waise nicht sich selbst erkämpfen mußte. Durchs Lehren erkaufte er sich von Anfang an die Möglichkeit, zu lernen und so zu lernen, wie seine elf Sprachen und geradezu alle Wissenschaften umfassende Ausbildung es voraussetzt. Not und Tod, die an seiner Wiege gestanden hatten, blieben ihm treu. In seiner Blüte steht er am Sterbebette des Bruders, der Schwester, der Geliebten; er selbst erhebt sich nur mit Not von ihm. Dreimal vernichtet der Brand die Stätte, die sein Fuß betritt. Muß nicht alles unter ihm wanken, muß er sich nicht gezeichnet, von Gott gehaßt und verfolgt glauben? „In meiner ersten Blüt' im Frühling zarter Tage, — Hat mich der grimme Tod verwaiset und die Nacht — Der Traurigkeit umhüllt; mich hat die herbe Macht — Der Seuchen ausgezehrt. Ich schmacht in steter Plage;

1) D. Nat.-Litt. Bd. 29, S. IV. — 2) Ebd. Bd. 29, S. 403. (Die Herrlichkeit der Erden — Muß Rauch und Aschen werden.)

— Ich teile meine Zeit in Seufzer, Not und Klage, — Die Mittel, die ich oft für feste Pfeiler acht, — Die haben leider! all erzittert und gekracht; — Ich trage nur allein den Jammer, den ich trage . ." Doch er ruft aus: „Deus de me cogitat" Gott denkt an mich!

Das Verdienst, diesen reichen Geist vor der Verkümmerung bewahrt und dem Ruhme des Vaterlands gerettet zu haben, gebührt seinem edlen Landsmann Georg von Schönborn, kaiserlichem Kammerfiskal in Schlesien. Schönborn lernte ihn als Hauslehrer bei seinen Söhnen nach seinem Werte kennen und unterließ während der kurzen Zeit, die er ihm zur Seite stehen konnte, nichts ihn zu fördern. Er ermunterte ihn durch feierliche Krönung zum kaiserlichen Poeta laureatus, Erhebung in den erblichen Adelsstand, verschaffte ihm die Würde eines Magisters der Philosophie, die ihn zum Halten von Vorlesungen berechtigte, und sorgte durch ein Legat für sein Auskommen, als er bald darauf — in des jungen Freundes Armen — verschied. Mit Schönborns Söhnen bezog Gryphius 1638 die Universität, um Vorlesungen nicht bloß zu hören, sondern schon und zwar über den ganzen Kreis des Wissens zu halten. Der Ort derselben, Leyden in Holland, sollte zugleich für seine dichterische Entwicklung von besonderer Bedeutung werden, als er ihn auf diejenige Gattung hinwies, für die er poetisch bestimmt war, das Drama.

Das holländische Drama hatte damals in Jost van der Vondel seinen Meister gefunden, dem die lateinische Dramatik des Hugo Grotius und der Vorausgang der Stücke Hoofts beides zugleich Weltstellung mit nationalem Untergrund sicherten. Er war als sprachverwandter Dichter für Gryphius dasselbe anreizende Vorbild, was der Dichterphilologe Heinsius für Opitz gewesen ist, nur daß die beiden Dramatiker, der deutsche wie der holländische eine bedeutendere dichterische Höhe darstellen. Gryphius, der sich schon auf dem Gymnasium an einem biblischen Drama „Herodes" versucht hatte, ging bei Vondel direkt in die Schule. Aus keinem anderen Grunde hat er wohl in seinen „Gibeonitern" ein Drama von ihm „de Gebroeders" (Saul und David) übersetzt. Seine Erfindungskraft verschmähte das damals in Deutschland so gangbare billige Verdienst, durch Bearbeitungen ausländischer Werke sich poetisch zu bethätigen. Er spricht dies bei Gelegenheit einer im höheren Auftrag unternommenen Übersetzung von des jüngeren Corneille „schwärmendem Schäfer" (berger extravagant) offen aus.

Er meint, daß eigene Erfindungen leichter fallen, als das verdrießliche Nachtreten fremder Spuren. Als Übungsstücke haben wir daher wohl auch nur zwei andere Früchte des angehenden Dramatikers, die Märtyrerintragödie „Felicitas", nach der gleichnamigen lateinischen „tragoedia sacra" des Jesuiten Causinus und das Prosalustspiel „Die Säugamme" aus dem Italienischen aufzufassen. Die jesuitische Dramaturgie genoß damals eines großen Ansehns, von ihr aus gingen jene strengen theoretischen Formulierungen der antiken Bühnenpraxis, die bald darauf die französische Akademie und die sich ihr unterordnenden französischen Klassiker zu „Regeln" für das ganze europäische Theater erhoben. Die italienische Komödie, damals in Übermut, Frivolität und geschickter Intriguenführung genau das, was uns heute die französische ist, hat Saiten in Gryphius berührt, die später ganz unvermutet in neckischem Spiel erklangen. Übrigens dürfen wir wohl in dieser Komödie ein Andenken von seinen großen Reisen in der Mitte der vierziger Jahre erblicken, die ihn auch nach Italien führten. Damals hatte er die Ehre, sein lateinisches Epos „Olivetum" dem Rate von Venedig in großer Sitzung überreichen zu dürfen, das er später dem großen Kurfürsten widmete. Nach der Rückkehr von dieser Reise, teils in Straßburg, teils in der Heimat in behaglicher Muße entstanden rasch hintereinander (1646—50) seine sechs berühmten selbständigen Dramen: die historische Tragödie Leo Armenius[1]), deren Stoff, eine byzantinische Palastrevolution, den Historikern Zonaras und Cedrenus entnommen ist; die beiden zeitgeschichtlichen Trauerspiele Katharina von Georgien, die vom persischen Schah Abbas wegen ihrer Weigerung zur Ehe acht Jahr gefangen gehaltene und dann grausam hingerichtete Königin, und Carolus Stuardus, die „ermordete Majestät" von England, unmittelbar nach der Hinrichtung durch die „Bosheit im Kirchenkleide" 1649 geschrieben, später 1663 nach der Thronbesteigung Karls II. in diesem Sinne mit Vorverkündigung der späteren Rache umgearbeitet. Einer Anregung aus der Zeit, einem wirklichen Vorfall verdankt auch das Schauspiel Cardenio und Celinde[2]) seine Entstehung, das die Läuterung eines verbrecherischen Liebespaares durch das Vorbild einer reinen Liebe und die schrecklichen Folgen der eigenen ungestümen Handlungsweise zeichnet. Der durch gräßliche Einzel-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 29, S. 1. — 2) Ebd. Bd. 29, S. 109. —

heiten, Gespenster, Totengrüfte höchst aufregende Vorwurf ist ja unserer Romantik wieder sehr gemäß gewesen. Arnim hat daran sein „Halle und Jerusalem" geknüpft, Immermann sein dem Gryphiusschen gleichnamiges Drama. Die beiden Lustspiele Peter Squenz[1]) und Horribilicribrifax[2]), das erste als ganz unabhängige Behandlung des von Shakespeare in den „Sommernachtstraum" eingeflochtenen Rüpelspiels noch besonders merkwürdig[3]), haben durch die geist- und witzsprühende Karikatur zeitgenössischer Typen von jeher das allgemeinste Interesse für unseren Dichter erregt. Herr Peter Squenz, der blöd eingebildete Schulmeister ist unsterblich als Direktor seiner Bande ehrsamer Handwerksmeister, die das schöne Stück von Pyramus und Thisbe, die Wand, durch die sich das verliebte Paar unterhält, den Brunnen, bei dem sie sich treffen, den Löwen, der ihr Glück zerstört, mit dem größten Erfolg ihrer unfreiwilligen Komik vor dem Hofe darstellen. Horribilicribrifax mit seinem würdigen Kollegen Daradiridatumdarides ist der verlaufene mit Flunkereien und ungeheuerlichem Aufschneiden über seine Heldenthaten sein Glück suchende und bei eitlen Närrinnen auch findende à la mode-Offizier des dreißigjährigen Krieges. Ihm zur Seite fehlt nicht die Karikatur verschrobener Renaissancebildung Herr Sempronius, der humanistische alte Geck, der seine Verliebtheit mit Citaten streng aus Virgil und Ovid gezogen belegt, mit alten Kupplerinnen lateinisch und griechisch redet und erst jämmerlich geprellt seine deutsche Sprache wiederfindet. Nach diesem Aufschwung seiner dramatischen Kraft hat Gryphius, von seinem Amt in Anspruch genommen und durch keine Bühne angeregt, nur wenig mehr gegeben. Wo wirkliche dramaturgische Veranlassung ihn bestimmte, wie bei höfischen Festgelegenheiten hat er nie gefehlt. Allein die hierbei gezogenen Grenzen ließen der Entfaltung seines Talents wenig Spielraum. Die antike Allegorie „Majuma", die Fesselung des Kriegesgottes für die Krönung Ferdinands IV. (1653) und „Piastus" zu Ehren des Sprößlings des Liegnitzischen Piastenhauses interessieren weniger als das Festspiel, das Gryphius für die Vermählung seiner gelehrten hohen Freundin der Pfalzgräfin Elisabeth Marie Charlotte mit einem schlesischen Herzoge (1660) offen-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 29, S. 187. — 2) Ebd. Bd. 29, S. 241. — 3) Vgl. Burg, Die Entwicklung des Peter-Squenz-Stoffes Zeitschr. f. d. Alt. Bd. 25, S. 141 und dazu Borinski, ebenda Bd. 32, S. 415.

bar mit besonderem Anteil entwarf. Es ist nach damals beliebter Weise ein Doppelstück, das dem tragischen Kothurn der Vornehmen den niedrigen Sokkus der gemeinen Leute gegenüberstellt. Gryphius hat den Griff ins wirkliche Volkstum seiner Umgebung nicht gescheut und ein Bauernstück in niederschlesischer Mundart Die geliebte Dornrose[1]) geschaffen, in dem echt dörfliche Motive Zank und Hader der Eltern, Liebe der Kinder, eine eifersüchtige Alte, der wüste Dorfgalan und der hochpolitische Herr Amtsverweser ein so buntes wie treffendes Bild des Lebens und Charakters der Bauern entstehen lassen. Gryphius hat damit die Bauern gleichsam hoffähig gemacht und bald bilden sie, freilich weniger urwüchsig als bei ihm, ein stehendes Kontingent der höfischen Festspiele und Aufzüge. Das Rahmenstück der geliebten Dornrose, das sich im Schlußchor mit ihr vereinigt, „Das verliebte Gespenst", bringt Motive aus Cardenio und Celinde wieder; aber mehr mit komischer Färbung, schon dadurch daß Mutter und Tochter es sind, deren Liebe zu demselben Manne hier vorgeführt wird, wobei die versuchten Zauberkünste der Mutter wirkungslos bleiben. Nur eine große Tragödie, zwar auch nur für eine Breslauer Schüleraufführung, hat Gryphius noch geschrieben (1659). Auch in ihr gab ihm der Stoff, die heldenmütige Standhaftigkeit des römischen Rechtsgelehrten Papinianus gegen die Tyrannei des Kaisers Caracalla Gelegenheit, ein zeitgeschichtliches Ereignis, die frevelhafte Verurteilung und Hinrichtung des holländischen Großpensionärs Oldenbarneveld durch die religiös fanatisierte Demokratenpartei und Moritz von Oranien andeutend zu umschreiben. Er hatte hierbei das gleichem Zweck gewidmete Drama van der Vondels „Palamedes" vor Augen. Gryphius starb leider schon im 48. Jahre 1664, grade hundert Jahre nach Shakespeares Geburtsjahr, wie er in dessen Todesjahre geboren ward. Er hätte durchaus keine glänzende, sondern nur die ungestörte freie Entwicklung des englischen Genius, vor allem dessen wirksame Bühne bedurft, um das deutsche Drama auf ähnliche Höhen zu führen. So war er ganz auf das Buch angewiesen, gerade seine bedeutendsten Stücke erlebten nie eine Aufführung und die einmal dazu gelangten fanden ihre Verkörperung durch Schüler und Dilettanten. Und dennoch ist grade sein Blick für das theatralisch Wirksame, das Fortreißende, Überzeugende, das er der

1) D. Nat.-Litt. Bd. 29, S. 329.

Sprache der handelnden Leidenschaft zu geben weiß, das Verständnis für den dramatischen Gegensatz, für Steigerung in Personen- und Scenenfolge nur auf der Bühne ganz zu würdigen. Der Vorwurf hohler verstiegener Deklamation, den man oft mit dem ganz unzutreffenden Schlagbeiwort „akademisch“ gegen ihn erheben hört, würde dann wegfallen, wie er bei Schiller auf der Bühne wegfällt, mit dem Gryphius in Vorzügen wie Mängeln vielfach zusammentrifft. Auch ihm ward der hohe Gedankenflug, der philosophische Geist bei vertrauter Kenntnis der äußerlichen Bühnengesetze zu teil, so daß er Tiefe mit volksmäßiger Wirksamkeit verbindet. Sein Leo Armenius ist eine Art Wallenstein, wie Cardenio ein Stück von Karl Moor. Auch in der Unfähigkeit, den Frauencharakter eigentümlich und abgestuft zu treffen, offenbart sich diese Gemeinsamkeit. Gryphius' Frauengestalten sind gewöhnlich überschwengliche Abstraktionen weiblicher Eigenschaften im guten wie im schlechten Sinne. Selten, höchstens noch in ganz burlesker Verwendung als „komische Alten“, vermögen sie uns über ihre konventionellen Theatermasken hinaus eine Spur individuellen Lebens vorzutäuschen. Selbst seine Dornrose, das schlichte Bauermädchen, führt dieselben hochtönenden Tugendphrasen im Munde wie seine Olympia im Cardenio, seine Sophie im Horibilicribrifax, die vollendeten Engel à la Luise Millerin und Amalia. Um so besser gelingen ihm die Männer, namentlich dort wo sie ganz unter sich sind. Wie bei Schiller ist der Sinn für das Derbkomische dabei aus dem einseitig männlichen Grundcharakter seines Empfindens zu erklären. Sein Dorfwüstling, Matz Aschenwedel, in der „geliebten Dornrose“, ist nach beiden Seiten hin ein Muster krasser Wirklichkeitsschilderung. In formaler Hinsicht bedeutet Gryphius für uns den Vater der dramatischen Dichtung. Er führte den dramatischen Einheitsvers ein, den für das ganze Jahrhundert maßgebenden Alexandriner. Er setzte den äußeren Aufbau der fünf in eng verbundene Scenen gegliederten Akte fest, indem er hier der Weise der Neueren nachgab, nur durch Einstreuung von meist ganz einfach strophischen Chören (Reihen) noch die Fühlung mit der Antike bewahrend. In der inneren Gestaltung der Handlung, Vorbereitung des Höhepunkts (Peripetie) und Motivierung der entscheidenden Wendung (Katastrophe) kann Gryphius bereits mit künstlerischem Maße gemessen werden. Die klassischen Beschränkungen des antiken

Dramas, die zu seiner Zeit mit ungehöriger Strenge zu kanonischen Gesetzen erhoben wurden, die vielberufenen drei Einheiten (der Handlung, der Zeit und, was selbst den Alten frei dünkte, des Ortes) hat er so beobachtet, wie es dem reicheren Beziehungskreise des modernen Dramas angemessen ist. Die Hauptsache darin, die Einheit der Handlung hat er stets musterhaft zu wahren gewußt, ja wo es sich leicht mit dem Rahmen verträgt, hat er sogar die der Zeit (ein voller Tag) in acht genommen, wie am auffallendsten der Leo Armenius belegt. Ist diese Regel aus der Vermeidung allzuschreiender Unwahrscheinlichkeiten im Fortgange der Handlung (dem Alter der Personen) noch zu rechtfertigen, so hat sich dagegen auch Gryphius wenig an die willkürliche Beschränkung des phantastischen Bereichs der Bühne auf einen bestimmten Platz gekehrt. Nicht jeder dramatische Vorwurf ist so geartet, daß er sich gleichsam in wirklichem Beisein der Zuschauer auf demselben Fleck abrollen könnte, obwohl dies ja eigentlich im naturalistischen Sinne als seine ursprüngliche Absicht erscheinen muß. Das Drama der Neueren, namentlich unter dem Einfluß der Engländer, die freilich allzusehr nach der anderen Seite ausschweifen und in ihrer history alle Bande der Handlung sprengen, hat verwickeltere Bedingungen und weiter reichende Ziele. Wir werden später sehen, weshalb grade die Franzosen sich ohne auffallende Nachteile auf die Beobachtung der drei Einheiten des klassischen Dramas versteifen konnten. Gryphius hat jedenfalls für uns damals das Erreichbare darin erfüllt und somit den Bestrebungen zum Aufbau des Renaissancedramas immerhin einen Schlußstein gegeben.[1]) Daß er in seiner Sprache bereits viele Beziehungen zu den barocken Geschmacksverirrungen dieser Zeit aufweist, erscheint ganz natürlich. Von ihren Geschmacklosigkeiten hält er sich fern, wie schon äußerlich (im „schwärmenden Schäfer") seine Verhöhnung und sonstige völlige Vernachlässigung des modischen affektierten Schäferwesens belegen kann. Um diese künstlerische Mode und die stilistische Manier der an ihn im Drama jedenfalls anknüpfenden zweiten schlesischen Schule zu erklären, müssen wir uns einer gleichfalls unmittelbar aus der Renaissance herausgewachsenen Erscheinung zuwenden, den poetischen Gesellschaften oder Akademien.

---

1) [Vgl. L. G. Wysocki, Andr. Gryphius et la tragédie allemande au XVII siècle. Paris 1893.]

Sechstes Kapitel.

Die Akademien und die Barockpoesie.

Opitz hatte die Renaissancekunst in unsere Dichtung eingeführt, als sie bereits im Abwelken und in den anderen Ländern in weitgehenden Umbildungen begriffen war. Er selbst sollte sich davon überzeugen, als er 1630 auf seiner ersehnten Reise nach Paris, statt sich hier in seinem Lebenswerke spiegeln zu können, ganz „neue Griffe und Hofmuster" in Ansehn fand. Ronsard, das Ideal klassischer Vollkommenheit der früheren Jahrzehnte galt nichts mehr, ein neuaufgekommener Poet der Hofgesellschaft François Malherbe wagte ihn und seine Schüler als Sprach- und Versverderber kritisch abzuthun. Ronsards antikisierender Übermut, seine griechischen und lateinischen Wortentlehnungen und Dialektausdrücke, seine Wort- und Satzungeheuer im Geiste der antiken Perioden und der Wortzusammensetzungen eines Aristophanes, seine Freiheit der Satzfügung in den Versen (Enjambement): alles das wurde als unfranzösisch und fehlerhaft gerügt und verpönt. Reine Sprache, reiner Vers, mit zierlich gedrechselten Phrasen, in denen die gewöhnlichsten Gegenstände und Begriffe durch gesuchte Beziehungen und Wendungen umschrieben waren, die statt Spiegel „Berater der Reize", statt Tanzen „Den Füßen Seele geben" sagten: das war jetzt das poetische Ideal. Ihm zu genügen, erwies sich immer mehr die Form der gesellschaftlichen Vereinigung der Sprach- und Poesiefreunde als förderlich. Poetische Kollegien jedoch rein zu Ausbildungs- und Studienzwecken hatte schon die Renaissance eingeführt. Das Werk des Dichters und Gelehrten aber blieb das eigenste Produkt seiner Einsamkeit. Im Verein zu dichten und zu denken, blieb dieser Zeit vorbehalten,

die an Dichtung und Gelehrsamkeit nicht den inneren Wert für die persönliche Ausbildung, sondern den äußeren Schliff und das Ansehen, das sie geben konnte, ausschließlich schätzte. Nach Platons Philosophenschule in Athen, die ein Kreis geistreicher Köpfe in der Umgebung Lorenzos von Medici in Florenz zu erneuern trachtete, wurde der Name „Akademie" von solchen Vereinigungen gern in Anspruch genommen. In Italien und Spanien wucherte die Mode bald so, daß schließlich das kleinste Nest seine besondere Akademie haben mußte. Diese Vereine gaben sich die seltsamsten Namen und Devisen mit phantastischem, oft geradezu lächerlichem Ceremoniell. Ganz besonders beliebt war der Bezug auf das Schäferwesen, überhaupt das Ländliche Idyllische, das jene von Krieg und höfischer Intrigue erfüllte Zeit etwa ebenso als kitzelnden Gegensatz benutzte, wie heute ein entnervtes industrielles Geschlecht die furchtbaren, urzeitlichen Götter und Riesen der nordischen Mythe. Die Schäferei war schon im sinkenden hellenischen Altertume, in der alexandrinischen Zeit aufgekommen. Die Wiedererneuerung des Altertums verfiel bei ihrem Sinken mit einer gewissen Notwendigkeit darauf. An diese Schäfer, die ursprünglich nur als Masken für poetische Galanterie gemeint waren, knüpfte dann die poetische Gelehrsamkeit allerlei an, was mit Verliebtheit nichts zu thun hat und mit Schafen wenigstens nichts zu thun haben sollte. Wie äußerlich mit Flittern, Borten und Bändern, so wurden die Schäfer innerlich mit allerlei gelehrtem Kram bunt aufgeputzt. In der Muße ihres Schäferlebens, die den Tag vierundzwanzig Stunden betrug, da sie vor Verliebtheit gewöhnlich nicht schlafen konnten, hatten sie ja Zeit, sich mit allerlei nützlichen Dingen zu beschäftigen. Die Weisheit, die man nun nach biblisch-mythologischem Vorgang diesen Hirten zuwies, war thatsächlich unnütz genug. Für gewöhnlich bestand sie in nichtiger Silbenstecherei, Wortklauberei und dilettantischer Sprachverbesserung. Denn daß bei diesen poetischen Massenbestrebungen das äußerliche Instrumental der Poesie, Sprache und Vers, beinahe ausschließlich in den Vordergrund rücken mußte, läßt sich denken. Da konnte jeder mitreden und sein Licht leuchten lassen. Die berühmtesten dieser Akademien sind die der Crusca („Kleie") in Florenz und die bald so einflußreich gewordene Pariser Akademie, die jenen nach ihrem Lieblingsausdruck sogenannten „precieusen" (kostbaren) Kreisen des Hauses Rambouillet in Paris nahesteht, deren Treiben Molière in seinem Lustspiel

lustig durchgezogen hat. Die Crusca hat sich gleich durch kleinliche Kritik ebenso an ihrem großen nationalen Dichter Tasso versündigt, als die Pariser Akademie an Corneille. Beide Akademien sind aber trotz ihrer Schrullen und Verkehrtheiten durch ihre ersten Ansätze zu einem umfassenden Wörterbuche der Landessprache wichtig geworden. Anregung dazu gab freilich ein wenig wissenschaftliches Bestreben: nämlich die Sprache von allen veralteten und namentlich dialektischen Bestandteilen (Provinzialismen) zu säubern und sie auf die „Feinheit und Eleganz" der gerade geltenden Hofsprache zu beschränken, mochte diese auch so ärmlich und ungrammatisch sein, wie Hofschranzen sie nur immer radebrechen.

Die Akademien fehlen in keinem Lande. Auch Deutschland hat deren besessen und die hauptsächlichste von ihnen die fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden 1617 nach dem Muster der Crusca von Ludwig Fürsten zu Anhalt gegründet, hat sich unleugbare Verdienste um die in den folgenden Kriegsjahrzehnten ernstlich gefährdete deutsche Sprache erworben. An den Läppereien ihrer Namen und Sinnbilder, die weit über die Grenze des erlaubt Lächerlichen in der Heranziehung des Pflanzenreiches, seiner Säfte und Kräfte gehen, wird man sich weniger stoßen, wenn man sie in Beziehung auf die oben gekennzeichnete allgemeine akademische Mode beurteilt. Die Gesellschaft trat als vorwiegend litterarische Pflegstätte auf, ihr erster Erzschreinhalter Tobias Hübner und der anhaltische Landschaftsrat und brandenburgische Oberst Dietrich von dem Werder[1]), der Tasso und Ariost in Stanzen übersetzte, waren ihre poetische Hoffnung. Allein Opitz kam ihnen mit der poetischen Vaterschaft zuvor, was zum mindesten den Erzschreinhalter so ärgerte, daß er bis 1629 dessen Aufnahme in den Orden hinzuhalten wußte. Die gemeinsame Hauptangelegenheit des Ordens wurde bald die Verteidigung der Sprache gegen die mit den fremden Kriegsvölkern lawinenartig überhandnehmenden Fremdwörter. Des Fürsten Ludwigs Versuche nach Pariser Muster Metrik und Sprache nach einem höfischen Kanon zu regeln, scheiterten aber an dem in Deutschland zu starken Selbständigkeitsgefühl der Stämme mit ihren Mundarten und der Dichter mit ihren Privatschrullen. Besser gelang es ihm mit der in der neuhochdeutschen Umbildung gänzlich verrotteten

1) Monographie von G. Wittkowski 1887.

Orthographie. Ludwig schuf sich für diese Dinge eine Art gelehrten Stab, aus dem wir Opitz' Freund den Wittenberger Professor Buchner, den Wolfenbütteler Konsistorialrat Justus Georgius Schottelius, den Verfasser des bedeutendsten Produkts dieser Bestrebungen, der „ausführlichen Arbeit von der teutschen Hauptsprache" (1663) und den Nürnberger Patrizier Georg Philipp Harsdörffer[1]) hervorheben müssen. Letzterer stiftete mit gleichgestimmten Nürnberger Poeten, Klay[2]), Birken[3]) 1644 den „Blumenorden" an der Pegnitz, in welchem der Schäfergeschmack bei uns seine üppigsten Blüten getrieben hat. Die Poesie ward hier ganz Gesellschaftspiel von Herren und Damen; denn es wurden auch Frauen aufgenommen. Harsdörffer hat dem durch eine Folge unterhaltender Bändchen, ganz schon im Stile unsrer Familienblätter, „Frauenzimmergesprächspiele" betitelt, litterarischen Ausdruck gegeben. Diese Zwecke der Gesellschaft erläutert auch sein zu unfreiwilliger litterarischer Berühmtheit gelangter „Poetischer Trichter" (Nürnberg 1648—53), eine ganz feine litterarisch wohlgebildete Poetik, deren Titel aber nicht ganz mit Unrecht für poetische Kindereien und ABC-Übungen in Aufnahme gekommen ist. Der gesunde Kern in den Nürnbergern, der Sinn für Natur und ihre Erbauung geht fast unter in ihren lächerlich übertriebenen Vers- und Tonspielereien, in denen die ganze Welt, das „Nudeln und Wudeln und Dudeln" der Wässer, das Tirilirilieren der Vögel u. s. f. „abgemalt" werden sollen. Harsdörffers große litterarische Betriebsamkeit kam ausschließlich dem neuen italienischen Stil zu gute, der in seinen Beiworten, Vergleichen und Metaphern gleichfalls nicht genug Farben auftragen konnte und dabei ohne jede Auswahl Thörichtes, Verrücktes, ja geradezu Ekelhaftes nur der Ungewöhnlichkeit halber einmengte. Dennoch erhielt er in Nürnberg reines poetisches Interesse ganz besonders für das dort schon seit Hans Sachs heimische Drama. Unter seinem Nachfolger als Haupt des Hirten- und Blumenordens Siegmund von Birken wurde auf die erbauliche Seite der Poesie mehr Gewicht gelegt. Die kindliche Schäferspielerei dauerte bis ins achtzehnte Jahrhundert, der Orden selbst hat sich bis auf unsere Tage erhalten. Eine ganz ähnliche, nur weniger interessante Gründung ist die des „Elbswanenordens" (um 1660) durch den holsteinischen Pastor

1) D. Nat.-Litt. Bd. 27, S. 359. — 2) Ebd. Bd. 27, S. 364. — 3) Ebd. Bd. 27, S. 368.

Johann Rist[1]), der seine gelegentlichen gelungenen Leistungen im gemütlichen Natur- und Erbauungsliede durch die alle Poesie wegschwemmende Wasserdichtung seines Kreises und die unverschämteste litterarische Kamaraderie verdunkelt hat. Rist gab trotz seiner großen litterarischen Ansprüche, die ihm von seiten der fruchtbringenden Gesellschaft und des Kaisers außerordentlich honoriert wurden, die jetzt zum Verderben der Litteratur gangbare Parole aus, die Poesie sei nur Nebenwerk, ein „Konfekt nach der Mahlzeit". In dieser Beziehung Rists vollkommener Gegensatz und von ihm aufs giftigste gehaßt und geschmäht, ist der überspannte sächsische Litterat Philipp von Zesen[2]), der Stifter der deutschgesinnten Genossenschaft (1643 zu Hamburg), in der die Fremdwörteraustreibung, die sprachlichen und orthographischen Grillen in der schrullenhaften Weise des Oberhaupts auf die Spitze getrieben wurden. Zesen ward mit seinen verrückten „Verdeutschungen" für die gebräuchlichsten oder rein kunstmäßigen Worte und Begriffe (für Mantel Windfang, für Natur Zeugemutter u. dgl.) der Quell einer besonderen precieusen Ausdrucksweise für Deutschland. Zesen hatte Sinn und Begabung für Poesie, namentlich unschuldige, frische Lyrik. Aber sein Mangel an Humor und seine unglückliche Idee, in einer so völlig toten litterarischen Zeit und Umgebungen, die nur Sinn für akademischen Firlefanz mit sprachlichen und orthographischen Läppereien hatten, den großen Mann und litterarischen Messias zu spielen: dies macht ihn zu einer komischen Figur, zu dem „Ritter von der traurigen Gestalt" in unserer Litteraturgeschichte.

Die Akademien hatten, wie gemeiniglich solche Vereinigungen, die sich für das äußere Ansehen einer Sache zusammenthuen, ein sehr hohes und stolzes Programm. Sie wollten die poetische Aufgabe lösen, die von der Renaissancekritik selbst nach den Leistungen Ariosts und Tassos als ungelöst und für ein Heldenwerk ersten Ranges hingestellt wurde, nämlich das moderne Epos, das Heldengedicht der Neuzeit zu schaffen. Diese litterarische Großthat sollte in der fruchtbringenden Gesellschaft ganz mechanisch mit vereinten Kräften ins Werk gesetzt werden. Zunächst wurde massenhaft übersetzt, um dem zukünftigen Heldengedichte gleichsam Nahrung von allen Seiten zuzuführen. An Stoffen fehlte es

1) D. Nat.-Litt. Bd. 27, S. 380. — 2) Ebd. Bd. 27, S. 352.

der Zeit des großen Krieges in Deutschland nicht. Zwei seiner Helden Gustav Adolf, „der Held von Mitternacht" und Bernhard von Weimar sind episch verherrlicht worden, jener von dem württembergischen Pfarrer J. Sebastian Wieland (1633), dieser von dem schwedischen Historiographen Joh. Freinsheim zu Ulm in seinem „Teutschen Tugendspiegel" (1639). Das autorisierte deutsche Nationalepos der fruchtbringenden Gesellschaft, auf das ihre erste That, die Übersetzung der geistlichen Lehrgedichte des Franzosen du Bartas durch Hübner hinwies, erschien erst 1664. Das dazu qualifizierte adlige Mitglied der Gesellschaft, Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohenberg, „der Sinnreiche", ein Österreicher, hatte das Kaiserhaus zum Mittelpunkte seines Heldengesanges gemacht. „Der Habsburgische Ottobert", mit allem Zubehör antiker Epik an Göttern und Dämonen ausgestattet, hat aber mehr die national selbstgefällige Bewunderung der Zeitgenossen, als ihr Lesebedürfnis zu reizen vermocht. Diesem genügte bei weitem mehr jene ganz moderne Abart des alten Epos, die jetzt vielfach und zwar zumeist von den Übersetzern der fruchtbringenden Gesellschaft diesem untergeschoben wurde, das „Geschichtgedicht" oder die „Gedichtgeschichte", wie die zeitgenössische fremdwörtervernichtende Poetik sie bezeichnet: Der Roman.

Der Roman hat während des ganzen sechzehnten Jahrhunderts bereits auf der Schwelle gestanden. Von dem Schwank, der kurzen Anekdote, die wir in ihm herrschend trafen, zu ihrer Aufbauschung in eine durch Verwicklung reizende und durch Länge das Interesse fesselnde Geschichtserzählung war nur ein Schritt. Es ist kein Wunder, daß wir unsere Schwankerzähler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dazu übergehen sehen. Jörg Wickram aus Kolmar, der Verfasser des Rollwagenbüchleins, Martin Montanus in Straßburg, nicht zufällig diese Schriftsteller des französischen Einflüssen nächsten und offensten Grenzlandes, bringen bereits jene verliebt überspannten abenteuerreichen Heldengeschichten „Historien", deren Urbild der ursprünglich spanische, aber französisch geformte Amadis[1]) damals von Frankreich aus seinen Triumphzug in immer neuen Fortsetzungen durch die Welt hielt.

Auch an diesem berühmten Romane des 16. Jahrhunderts

1) Der erste spanische Bearbeiter heißt Garcia Ordoñez de Montalvo nach einer jedenfalls spanischen Vorlage, die uns nicht erhalten ist. Der charakteristische französische Übersetzer ist Nicolas Herberay des Essarts.

können wir recht deutlich die für diese Zeit charakteristische Wende der mittelalterlichen Anschauungswelt studieren. Der Amadis, oder wenn man mit diesem Titel die ganze an ihn gelehnte Romanfamilie treffen will: die Amadise sind keine bloßen Prosaauflösungen mittelalterlicher Rittergedichte, wie sie am Schlusse des ersten Teils zur Sprache kamen. Zwar bringen sie noch einmal, wie in einem letzten goldigen Aufglänzen, die schimmernde Ritterwelt des bretonischen Märchenlandes vor die Anschauung. Wie dort sind es irrende Ritter, die unter seltsamem Schicksal in irgend welchem galanten Auftrag oder ritterlichen Begehren die Welt durchziehen, Abenteuer bestehen, Heldenthaten verrichten und trotz der Ränke von bösen Zauberern mit Heldenmut und der Hilfe gütiger Feen zu ihrem Ziele, mindestens einer Königskrone, gelangen und mit der Dame ihres Herzens vereinigt werden. Insofern weisen die Amadise rückwärts ins Mittelalter. Sie kamen nach erstaunlichster Verbreitung (in deutschen Übersetzungen ununterbrochen von 1569 bis ins zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts[1]) mit einem Male aus der Mode, als mit dem unsterblichen Don Quixote des Cervantes (1605) dies ganze Rittertheater in den Augen der Welt dessen „traurige Gestalt" annahm. Allein die Bücherverbrenner im Don Quixote schonen den ersten Amadis (von Gaula) unter dem Ritterschund, der dem armen Junker den Kopf verdreht hatte. Sie nennen ihn ein Buch „einzig in seiner Art" und „das beste der Bücher, die in dieser Art geschrieben worden sind".

Was den Amadis so lebensfähig machte, daß er einer ganz anders gearteten Zeit noch einmal die Ideale und Verkehrtheiten des Rittertums vor die Augen führen konnte, das sind seine zwei zu seiner Zeit viel und bei den Feinden der Romanleserei übel berufenen Eigenschaften: seine verführerische Galanterie und seine spannende Verwicklung. Beide Eigentümlichkeiten greifen in einander. Der Mann, der seinen Weg dem Dunkel seiner Geburt und der Tücke seines Schicksals zum Trotz macht nicht zum mindesten durch die Gunst der Frauen, die ihm mühelos zufällt; das Weib, das sich seiner Stellung und seines Einflusses auf den Mann bewußt ist: das sind die verlangten Lebensideale des nun beginnenden Zeitalters der fortune, der rücksichtslos verwegenen

[1] „Des Mannbaren Helden Amadis aus Frankreich schöne Historia, allen Ehrliebenden vom Adel sonderlich Jungfrauen und Frauen nützlich und kurzweilig zu lesen." Berühmt ist die schöne Folioausgabe der Übersetzung Frankfurt, Siegm. Feyerabend 1583.

Scherzo der Romansinfonie, an der sich jene Zeit als an einem neuen noch unverbrauchten Reizmittel berauschte. Die vornehmen Zirkel fanden sich selbst, ihre eigenen Angelegenheiten und Persönlichkeiten in dieser reizend unschuldigen, wohlstehenden Maskerade wieder. Jene „Arkadien", die in Italien Sannazaro, in Spanien Montemayor, in England Sidney hervorzauberten, lagen an den schattigen Landsitzen um Florenz, um Madrid und London. Hier erlustigte sich die Hof- und Standesgesellschaft an dem schäferlichen Liebhabertheater, für das Tasso seinen Aminta (1573) und Guarini seinen berühmten und litterarisch folgenreichen Pastor fido, den treuen Schäfer, schrieb (1585). Sie wandelte gepaart an den silberklaren Bächen in jenem schmachtenden, gezierten Gespräch, das aus den genannten litterarischen Mustern zum Hof- und Gesellschaftston für alle Welt wurde. Sie riefen das Echo wach mit ihren Namen und Devisen, ritzten Sonette in die Rinde der Bäume, sie gründeten Bündnisse „wahrer Liebender" nach dem unerreichten Vorbild Seladons, des typisch gewordenen schmachtenden Liebhabers der himmlischen Astraea des Franzosen d'Urfé (1610). Einen solchen Schäferbund wahrer Liebender finden wir inmitten der Schrecken des dreißigjährigen Krieges unter der mitteldeutschen adligen Gesellschaft. Unsere Pegnitzschäfer sind mit ihrem Clajus, der sich seines schäferlichen Namens dabei nicht zu entledigen brauchte, eine wörtliche Übertragung der Arcadia von Sidney (1590).

In diesen Kreisen finden wir denn auch die litterarischen Vermittler der ausländischen, namentlich italienischen und französischen Romanlitteratur. Ein Ungenannter, der sich nur durch seine Anfangsbuchstaben als Adliger kennzeichnet (von Borstell) übersetzte schon um die Wende des Jahrhunderts „Die Schäfereien von der schönen Juliane" (les bergeries de Juliette) von Montreux und die Astraea. Der Druckort dieser Romane ist die französische Grenzstadt Mömpelgardt. Ausschließlich als eine Art Sport betrieb dies Geschäft der Freiherr Joh. Wilhelm von Stubenberg, als sechzehnjähriger 1647 in der fruchtbringenden Gesellschaft „der Unglückselige" mit dem Beisatz „in zarter Jugend". Er übersetzte unter vielem anderen Italienischen die wegen ihrer Zartheit und Reinheit vielgepriesene „Eromena" des Biondi und bereits einen Roman der französischen Romantante des 17. Jahrhunderts, die Clelia des Fräuleins von Scudéry. Harsdörffer erneuerte die Übersetzung, die schon 1619 ein Freiherr von Kufstein von der

spanischen Diana des Montemayor gemacht hatte. Dietrich von dem Werder gab die italienische Diana des Loredano, in die die aktuellsten Zeitereignisse z. B. die Geschichte Wallensteins, eingeflochten waren. Die Sucht nach Zeitgeschichte in den Romanen ist durch ihren ersten Interessentenkreis, die Hof- und Adelsgesellschaft, erklärt. Als der Schotte Barclay in seiner lateinischen Argenis, welche Opitz frei übersetzte, gar mit Enthüllungen vom französischen Hofe in seiner kritischen Periode nach dem Erlöschen des Valoisstammes am Ende des 16. Jahrhunderts aufwartete, kannte die Manie keine Grenzen mehr. Die entlegensten Länder und Völker des Erdballs und der Geschichte, von der Scudéry z B. der große Cyrus, wurden zu Masken und Hintergründen der zeitgenössischen Politik und Hofkabale gemacht. Bald gab es auch auf diesem litterarischen Felde Indiskretionen, Skandal und fürchterliche Strafgerichte erzürnter gekrönter Häupter.

Die selbständigen Leistungen im Romane wagten sich bei uns verhältnißmäßig schüchtern hervor. Die Gattung war dem frommen und ehrbaren Bürgertume zunächst ein Greuel, nicht bloß wegen ihrer Sittengefährlichkeit, sondern auch wegen ihrer hochgeschraubten Phrasen und ihres ganzen geschminkten und hohlen Wesens. Bibel, Tugendlehre und Gelehrsamkeit mußte sich verbünden, um dem Romane bei uns die Wege zu ebenen. Man empfahl den Roman als eine Schule der Welt und was namentlich sehr wirksam wurde — des Hoftons. Das historische, geographische, archäologische Beiwerk mußte in dem Gelehrtenlande besonders herhalten, um mit seiner Flagge die romantische Kontrebande zu decken. Philipp von Zesen hielt sich an die Bibel, um seine übrigens ganz in dem geschilderten Stile, aber oft idyllischer als die herkömmlichen Schäfereien geschriebenen Romane („Simson" und „Assenat", die Geschichte Josephs) einzuführen. In der adriatischen Rosemund (1645) bringt er dagegen bereits eine ganz persönliche Liebesgeschichte. Hier ist die Schranke, die sich der Vereinigung der Liebenden entgegenstellt, ganz realistisch der Zeit entnommen, der Gegensatz des Glaubensbekenntnisses. Soll man den unablässigen immer verzückter gehaltenen Variationen, mit denen er diesen Roman durch sein ganzes Leben und Wirken hindurch festhielt und fortspann, glauben, so war die „übermenschliche Rosemunde" aus Venedig, dann in Amsterdam, kein bloßes Phantasiegebilde. Zesens Feinde haben es an plumpen Späßen und Un-

flätereien nicht fehlen lassen, es herabzuziehen. Allein sie haben dadurch nur ihren völligen Mangel an höherem Sinn und poetischem Verständnis dargethan, an dem damals jeder selbständige Aufflug scheiterte.

Gelehrsamkeit und Frömmigkeit mußte der Roman wohl enthalten, wenn ein protestantischer Pastor sich seiner annehmen sollte. Der Superintendent Andreas Heinrich Buchholz in Braunschweig († 1671) that dies, in dem er zugleich die in Braunschweig heimischen, von Schottelius gepflegten national germanischen Tendenzen damit verband. Seine Helden „Der christliche teutsche Großfürst Herkules und das böhmische königliche Fräulein Valiska", „Die christlichen königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla" spielen mit ihrem Christentum, das auf Wittenberg eingeschworen ist, und ihren Heldenthaten aus dem dreißigjährigen Kriege in den germanischen Urwäldern freilich eine seltsame Rolle. Konnte um die Mitte des Jahrhunderts sogar ein französischer Bischof (Huet) die historische und ästhetische Rechtfertigung der Romane übernehmen, so durfte wohl auch ein deutscher Fürst es wagen, Romane zu schreiben. Wiederum wie im vorigen Jahrhundert ein Braunschweiger, der Herzog Anton Ulrich zu Braunschweig Lüneburg, in der fruchtbringenden Gesellschaft „Der Siegprangende", zeigt dies litterarische Interesse. Die damalige durch ihre eigene geistige Vornehmheit keineswegs gehobene deutsche Litteratenzunft wußte sich viel mit diesem regierenden Kollegen, dem „Durchlauchtigen Verfasser" der „Durchlauchtigen Syrerin Aramena"[1]) und der römischen Geschichte von der „Oktavia", die so nützlich biblische und römische Kaisergeschichte vorgeblich mit dem neuesten europäischen Hofklatsch zu verschlingen wußten. Wie sein Superintendent, eifert der Herzog gegen die Amadisromane und ihre verderblichen Wirkungen. Man wurde sehr stolz auf diese neuesten Romanmonstra, die ihre Erzählungen und Episoden in einem Knäuel ohne Ende durcheinander wickelten und den Leser mit ihrem Bombast an Worten und ihrer verwirrten Winkelgelehrsamkeit an Thatsachen um Sinn und Verstand bringen konnten. Das Romanlesen wurde eine pädagogische Übung und die Väter empfahlen es damals sehr im Gegensatz zu aller sonstigen Gewohnheit den Söhnen auf der Universität als beste Ausfüllung der Muße.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 37, S. 454

Den Höhepunkt der durch den Roman gekennzeichneten akademischen Prunkdichtung bildet bei uns eine Gruppe von Dichtern, die sich im sicheren Gefühle ihres Einflusses zu keiner Akademie zusammenschloß, gleichwohl aber alle Eigentümlichkeiten litterarischer Cliquen in der ausschweifenden Art jener Zeit grotesk zum Ausdruck bringt. Es ist die mit mehr Recht, als die bei Opitz erörterte erste, sogenannte zweite schlesische Dichterschule. Das natürliche Erbteil der Schule, wenn sie da auftritt, wo freie Entwicklung eigentümlicher Kräfte die notwendige Voraussetzung bildet, also ganz besonders in der freien Kunst und Wissenschaft — ist die Manier. In der Technik, im Gewerbe, im Handel und Verkehrswesen überall, wo Herrschaft über den Gegenstand, Bewältigung des Stoffes erstes und letztes Ziel bleibt, ist die Schule, die bloße Nachahmung gegebener Vorbilder, am Platz. In der Kunst und Wissenschaft, in denen die reine Form und die reine Anschauung der Dinge zum Ausdruck kommen soll, unterbindet sie die Lebensader, die selbständige Formgebung, die selbständige Anschauung. Sie macht diese von vornherein überflüssig, während das Streben danach, ihr Impuls in jedem auch dem geringfügigsten Werke sichtbar sein muß, das nur den Anspruch erheben will, Kunst zu üben, Wissenschaft zu fördern. Nichtsdestoweniger hat es in Kunst wie in Wissenschaften allzeit genug Schulen in dem oben bezeichneten Sinne gegeben, so daß man vielleicht im Allgemeinsten sagen kann, beider Geschichte bestehe in dem Kampfe der lebendigen Selbständigkeit gegen die ertötende Manier der Schulen. Unter Manier verstehen wir die berechnende, mechanische Darstellung von Wirkungen gegebener Art rein um ihrer äußeren Wirksamkeit (des Effektes) willen. Die Manier beginnt meist mit ausschließlicher Pflege und Steigerung der als wirksam erwiesenen Art (des Stiles) bewährter Meister. Sie hofft das was unnachahmlich ist, nachahmend zu erreichen, dadurch, daß sie es überbietet. Aber sie ertötet es nur, indem sie es in starren Handwerksgriffen festbannt; sie verzerrt es, indem sie das Charakteristische darin willkürlich auf die Spitze treibt. So folgt der Manier denn gewöhnlich ebenso stark die Ernüchterung und der Überdruß, als anfänglich der Geschmack daran gewesen war, während der Stil echter aus sich heraus erzeugter Meisterwerke auch dann noch anspricht, wenn ihre Zeit und ihre Voraussetzungen längst geschwunden sind.

Die poetische Manier, mit der wir es hier zu thun haben, bietet für beides sowohl für ihre ausschließliche Macht, als für ihren schließlichen völligen Zusammenbruch das hervorragendste Beispiel. Sie ging davon aus, den Schmuck der antiken Rede, der in der italienischen Dichtung des sechzehnten Jahrhunderts in Ariost, in Tasso alle Welt bezauberte, in ausgeklügelter Weise ständig anzuwenden. Zugleich kannte sie keine Grenze in der Auftragung und Steigerung des poetischen Zierats. Es war der nicht mehr zu überbietende Höhepunkt der im Eingang des Kapitels geschilderten Richtung auf gesuchten, gezierten (precieusen) Ausdruck. Um die Reizmittel für das verwöhnte Publikum zu erschöpfen, verfiel man auf das Ekelhafte, das Gräßliche, das Lüsterne. Man scheute vor den niedrigsten, ja den schmutzigsten Bildern nicht zurück, man redet von dem „Kammerpott, aus dem die Sonne den Thau ausschüttet" u. dgl. Man sucht das Gräßliche in Blut und Grauen, malt ekelhafte Krankheitszustände.[1]) Zuckungen, Giftkrampf, Leichengeruch nehmen das Theater ein. Vor allem die Lüsternheit, in ausschweifendsten Bildern des geschlechtlichen Verkehrs den Anteil der gemeinen Sinnlichkeit rege zu erhalten, feierte ihre Orgien. Hier ist die Galanterie der Schäferwelt ebenso verkehrt und auf die Spitze getrieben, wie der precieuse Ausdruck, dessen sie sich bediente.[2]) Der zweifelhafte Vorzug, diese beiden charakteristischen Eigentümlichkeiten am schärfsten und damit am erfolgreichsten verbunden zu haben, ist auf dem Italiener Marino haften geblieben, dem von seiner Zeit in den Himmel gehobenen Schöpfer des mythologischen Epos von der Liebe der Venus zu dem schönen Jüngling Adonis, des „Adone". Nach ihm bezeichnet man diese ganze Manier gern im allgemeinen als Marinismus, mag sie auch in anderen Ländern andere weniger anstößige Richtungen eingeschlagen haben wie in England der sogenannte Euphuismus (nach dem Romane Euphues von John Lyly), in Spanien der Cultismus (nach dem estilo culto des Lyrikers Gongora und seiner Nachtreter).

Der Marinismus der zweiten schlesischen Schule setzt gleich auf das ausschließlichste ein in ihrem ersten Vertreter, dem Breslauer Ratsherrn Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau.[3])

1) Vgl. als ein kennzeichnendes Beispiel D. Nat.-Litt. Bd. 36, S. 364 das Sonett „Die schöne Blatternde". — 2) S. M. v. Waldberg, Die galante Lyrik. Straßb. 1885. — 3) Ettlinger, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. Halle 1889.

Dieser war nur zwei Jahr jünger als sein Schulgenosse Andreas Gryphius, überlebte ihn aber lange (1618—1679). Seine Wirksamkeit fällt in eine spätere Zeit, als man die ersten Schlesier bereits weit überholt glaubte und Harsdörffer in Nürnberg Opitz keck Erfindungslosigkeit vorwerfen konnte noch dazu mit der Autorität eines berühmten Ausländers, des holländischen Dramatikers van der Vondel. Hoffmann besaß weder von Natur die Selbständigkeit des Gryphius noch trugen die Umstände dazu bei seinen litterarischen Charakter zu bilden. Als verwöhntes Kind des Glückes, durch Reisen in die Litteraturländer und den Verkehr mit ihrer tonangebenden Gesellschaft modisch erzogen, glänzte er schon in Wien als deutsches Seitenstück zu den vielbewunderten Sternen des galantgeschmückten italienisierenden Parnasses. Den „getreuen Schäfer" des Guarini und einen beliebten Dichter der französischen Galanterie Théophile bildete er nach. Sein Ruhm im Vaterlande stieg aufs Höchste, als er mit diesen Übersetzungen eigene Gedichte erscheinen ließ (1673). Den Treffer darin bildeten die von der Leserwelt verschlungenen und von den Dichtern angelegentlichst nachgeahmten Heldenbriefe[1]), der getreueste Ausdruck des Marinismus in Deutschland. Die Idee hochgestellte und berühmte Liebespaare der Sage und Weltgeschichte (Eginhard und Emma, Abälard und Heloise, Karl V. und Barbara Blumenberg, die Mutter des Don Juan d' Austria, Erzherzog Ferdinand und Philippine Welser u. a.) unter leicht verhüllten Namen, wo bestehende Rücksichten es nötig machten, in poetischen Briefen mit biographischer Einleitung sich geziert lüstern unterhalten zu lassen, zeigt am besten, wozu endlich die epische Form bei ihrem Durchgang durch den Roman hinabsinken mußte. Diese „Heroiden" fanden ihre Bestimmung bei Hochzeiten die berühmten Liebespaare von Schilda und Krähwinkel möglichst frech und zweideutig zu verherrlichen.

Hoffmannswaldaus Ruhm wurde geteilt von seinem jüngeren Landsmann Daniel Casper (dies ist der Geschlechtsname!) von Lohenstein (1635—1683), kaiserlichem Rat und Syndikus der Stadt Breslau.[2]) Die „vornehmen schlesischen Poeten", die „unübertrefflichen Herren Schlesier" fanden in diesem Doppelgestirn ihre durch das ganze Vaterland hin leuchtende Spitze.

1) D. Nat.-Litt Bd. 36, S. 1—79. — 2) S. Konrad Müller, Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein. Breslau 1882.

Der litterarische Kultus, der mit ihnen getrieben wurde, trägt bereits den ganz modernen Stempel des Kunstfanatismus, der blinden modischen Verehrung. In Nürnberg brachte man es fertig ihre abscheuliche Dichterpraxis in allgemeingültige Theorien zu bringen, in Sachsen pries und empfahl man sie von den Kathedern der Universitäten. Alles war auf sie eingeschworen und klebte fest an ihrer Manier, so daß man bei der Natur derselben die Erzeugnisse der einzelnen Dichter der Schule unmöglich auseinanderhalten kann. Mühlpfort[1]) setzte Hoffmannswaldau fort, der ihn litterarisch einführte, wie dieser mit dem Freiherrn von Abschatz[2]) in der Übersetzung und Nachahmung des Pastor fido zusammentraf und im geistlichen Gedicht wieder in Hans von Assig[3]) seinen Zwillingsbruder besitzt. Hallmann als Dramatiker gehört in Lohensteins Werke, wie dessen begeisterte Bewunderer, der Sammler des Geistes aus des „unvergleichlichen Mannes Schriften" Joh. Christoph Männling und Christian Gryphius[4]), der Sohn des Andreas. Letzterer fiel zwar ab, als eine starke Gegenströmung sich gegen die Schule zu regen begann, ebenso wie ein anderer Schlesier, Benjamin Neukirch, der ihre Gedichte in einer großen (später von anderen fortgesetzten Anthologie) unter Vorantritt Hoffmannswaldaus sammelte. Alle die Genannten sind Schlesier meist Breslauer und bis auf Hallmann und Neukirch, die sich — Neukirch aber nur anfangs — kümmerlich durchschlagen mußten, „vornehme" Männer von Ansehen. Ihrer Poesie sieht man dies nicht an. Jede Physiognomie geht darin unter in einem Wuste schwirrender flimmernder Floskeln derselben weichlich lüsternen Richtung, etwa — um ein ihr selbst ganz angemessenes Bild zu gebrauchen — wie Gesichter durch den gleichen entstellenden Ausschlag unkenntlich und ununterscheidbar werden.

Lohenstein zeigt diese Desorganisation, diese gleichförmig krankhafte Charakterlosigkeit auf dem Gebiete, wo sie sich für sich selber am ausgeprägtesten geltend machen muß, im Drama. Gryphius' Verdienste um das Drama, als selbstverständlich hingenommen und kaum gewürdigt, dienten nur dazu, Lohenstein als Piedestal zu dienen. Er war der tragische Dichter an sich, das Trauerspiel hatte in ihm seinen endlichen Vervollkommener und zugleich den

1) D. Nat.-Litt. Bd. 36, S. 313. — 2) Ebd. Bd. 36, S. 361. — 3) Ebd. Bd. 36, S. 353. — 4) Ebd. Bd. 36, S. 379.

höchst denkbaren Meister gefunden. Die Thatsache lag umgekehrt so, daß Lohenstein das Drama, das der Humanismus aus der rohen Gleichförmigkeit der trivialen Spruchmacherei zu feinerer Unterscheidung und Charakterisierung zu erheben gesucht hatte, durch Übertreibung wieder von der anderen Seite in die Verschwommenheit eines verbildeten Modetons hinabstürzte. Hier wie dort dieselbe rohe Einförmigkeit der seelischen und äußerlichen Charakterisierung; dieselbe Sorglosigkeit um Motive der Handlung, die sich plump nach einem kahlen historischen Schema fortschiebt, um Verknüpfung der Scenen, die nicht organisch notwendig aus einander hervorblühen, sondern mit mechanischer Starrheit wie Dekorationsstücke einander ablösen. Seine Personen bleiben in einem Heulen, die rhetorische Frageform ist ihre Lieblingsmelodie. Seneca, der römische Tragiker, schon für Gryphius verhängnisvolles Vorbild, wird hier zur Fratze. Ganz besonders deshalb, weil Lohenstein selbst jene Wärme, die den Redner macht, abgeht. Zwischen die fürchterlichsten Schwüre und Drohungen schiebt sich mit einem Male eine gleichgültige, trockene Bemerkung, die uns in die Umgebung von Spießbürgern versetzt. Bei dem Hin- und Herreden in Einzelversen (Stichomythien), die Lohenstein wegen ihrer aufregenden Wirkung sehr liebt, werden die Unterredner, wo man sich dessen am wenigsten versieht, zu gelehrten Disputanten. Den wütenden Ausruf des einen korrigiert der andere plötzlich als Schnitzer in der Mythologie, in der römischen Geschichte z. B. in der Cleopatra I. Akt „Cälius: Trieb Hannibal der Mohr nicht Rom in Rom hinein? Junius: Rom war zur selben Zeit noch nicht recht Rom zu nennen.“ Man sieht also überall den kalt berechnenden Manieristen, der seine Farben so dick als möglich aufträgt und seine Vorwürfe so kraß als irgend erreichbar wählt. So richtig wie schön bemerkt Wilhelm Scherer: „In ästhetisch unreifen Zeiten richten die Schriftsteller möglichst viel Spektakel an, um ihre Leser zu betäuben, während sie in reifen klassischen Zeiten eine friedliche Stille und Klarheit um sich verbreiten, in der wir die kleinste Bewegung wahrnehmen.“ Wollust und Grausamkeit auf dem Hintergrunde einer verwickelten, sich juristisch zuspitzenden Staatsintrigue: damit ist der Inhalt von Lohensteins Dramen bezeichnet. Türkengreuel und die Schändlichkeiten der römischen Kaiserzeit sind daher seine Domäne. Schon als fünfzehnjähriger Knabe begann er mit einem „Ibrahim Bassa“. Seine

„Cleopatra“[1]) (1661) zeigt die Vorgänge nach der Schlacht bei Actium und den Untergang des verbuhlten Paares Antonius und Kleopatra mit dem Raffinement, das die Mischung von Tod und Wollust, die Giftschlangen an dem Busen der königlichen Buhlerin nur zu gewähren vermögen. Seine beiden anderen römischen Trauerspiele „Agrippina“ und „Epicharis“ (1665) spielen am Hofe Neros und treibt das eine die Wollustscenen auf die Spitze, so das andere die Ausmalung von Martern und Folterqualen. Agrippina die eigene Mutter Neros will ihn von der Poppäa Sabina, die ihm ihr eigener Mann zuführt, durch ihre Verführungskünste abbringen. Epicharis hat die seltsame Idee, den Philosophen Seneca gegen einen Nero als Kaiser durchzusetzen. Eine grausige Verschwörung zu diesem Behuf wird schon im zweiten Akt entdeckt, und was nun folgt, ist eine unausgesetzte Exekution an allen Verschworenen. Die Phantasie des Henkers und Folterknechtes wird dabei aufgeboten, um das Gräßlichste in unerhörten Qualen auf die Bühne zu bringen. Dabei muß die Epicharis lachen und jubeln, als koste sie die Wollust der Grausamkeit denen vor, die Geschmack an solchen Scheußlichkeiten damals wie heute wieder finden. Zur Vermählung Kaiser Leopolds VI. (1673) konnte der gefeierte Schlesier seinen „Ibrahim Sultan“ schreiben zum Beweise dafür, an welches Publikum auch damals diese barbarische Dramatik sich wenden durfte. Die damit wie auch heutzutage wiederum verbundene frostige Gelehrsamkeit trug Lohenstein schon von dem späteren schweizer Verfolger seiner Schule, Bodmer, den Vers ein: er „packt sein Excerptenbuch in einen Reim zusammen“. Sehr wunderlich berühren die am Schlusse solcher Stücke aufgehäuften gelehrten „Anmerkungen“ zu den einzelnen „Abhandlungen“ (Akten). Sie sind reichlich so lang als das zugehörige Drama[2]) und haben zu der richtigen Bemerkung veranlaßt, daß die Dichtung mehr der Anmerkungen wegen da zu sein scheine, als diese der Dichtung wegen. Das Ungeheuerlichste in dieser Hinsicht leistete Lohenstein, als er nach dem Vorbild des „erlauchten Verfassers“ der Aramena und seines gelehrten Superintendenten zum Romane überging. Auch er wählte wie Buchholz das germanische Altertum. Sein „Großmütiger Feldherr Arminius oder Hermann nebst seiner durch-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 36, S. 111. — 2) Ebd. Bd. 36, S. 258—333.

lauchtigsten Thusnelda" bringt in seinem Kerne wieder Lohensteins poetisches Rezept, indem er die germanische Naturkraft sich von dem üppigen Treiben der verdorbenen Welthauptstadt lüstern abheben läßt.[1]) Der „Arminius" umfaßt 2862 Seiten in vier großen Quartbänden! Er erschien erst sechs Jahre nach des Autors Tode (1689—1690), da Lohenstein über der Arbeit starb und das Werk nach seinen Kollektaneen von anderen Händen zu Ende geführt werden mußte.

Lohenstein hat zwei Absenker der schlesischen Poesie in Sachsen hervorgerufen und zwar im Drama und im Roman. Im Drama folgte ihm der Lausitzer August Adolf von Haugwitz, der mit dem Dresdener Hofe in Verbindung stand und für die dortige Bühne bereits ebenso der Vermittler der um diese Zeit das Theater völlig erobernden Balletoper war wie Hallmann[2]) in Wien. Von seinen Trauerspielen behandelt das eine „Soliman" (1684) den Stoff, den Lohenstein in seinem erst später (1685) erschienenen Jugendwerke Ibrahim Bassa behandelt hatte. Der Stoff lag vor in einem Romane, den Zesen unter dem Titel „Ibrahims oder des durchlauchtigsten Bassa und der beständigen Isabellen Wundergeschichte" schon 1645 übersetzt hatte. Das andere Haugwitzsche Trauerspiel hat zur Heldin Maria Stuart. Es zeichnet sich durch einen weniger schwülstigen, stellenweise sogar wärmeren Ton aus als die Lohensteinschen Tragödien. Der letzte Akt[3]) die Hinrichtung Marias ohne kirchlichen Beistand interessiert überdies durch die Analogie der einzelnen Momente mit Schillers Maria Stuart, namentlich wie Elisabeth sich am Schluß entlastet, dadurch daß sie die Verantwortung auf Davisons Übereilung schiebt. Im Roman vertritt ein anderer Lausitzischer Edelmann, Heinrich Anselm von Ziegler und Klipphausen (1663—1697) das schlesische Muster. Seine „asiatische Banise"[4]) (1688) war das von Alt und Jung gelesene, in mannigfachen Variationen (die deutsche, die englische, die „egyptische" Banise der späteren Litteraturbriefe) nachgeahmte Lieblingsbuch der Zeit. Ziegler hält sich in seiner Vorrede an den „nach Standesgebühr geehrten Leser" nicht für fähig, „den eigentlichen Endzweck der Romane, die deutsche Sprache zu erheben", genau zu erfüllen. Er verweist den Leser, „sollte ihm die Vollkommenheit deutscher

1) Vgl. D. Nat.-Litt. Bd. 37, S. 462. — 2) Ebd. Bd. 36, S. 414. — 3) Ebd. Bd. 36, S. 396. — 4) Vollständiger Neudruck ebd. Bd. 37.

Sprache zu sehen belieben", auf den „unvergleichlichen Arminius". Die „Armut seiner Zunge" ist aber nicht so groß als er sie beschreibt, und der Stil sehr fern von „einer leichten und gewöhnlichen Redensart". „Blitz, Donner und Hagel, als die rächenden Werkzeuge des gerechten Himmels" leiten in einer furchtbaren Tirade des Prinzen Balacin das Ganze ein. Dieser Held ist der Erlöser des „blutigen doch mutigen Pegu" und seiner „englischen, überirdischen" Banise von dem Ungeheuer Chaumigrem, dem Usurpator von Brama. Auf die Wirklichkeit dieser Vorgänge, die in Hinterindien sich im 16. Jahrhundert wenn auch nicht ganz so zugetragen haben, ist der Verfasser, wie schon der Titel anzeigt, sehr stolz. Die Reisewerke, die er benutzt hat, giebt er in der Vorrede an.[1]) Er legt großen Wert auf die ethnographischen Einzelheiten, die er in das Ganze verwebt hat. Die geographische Treue bei den Schauplätzen der Begebenheiten ist streng gewahrt. Wichtiger als dies alles war für den großen und langandauernden Erfolg des Buches, das noch der jugendliche Goethe auf seinem Puppentheater darstellte, die wirklich glückliche Anlage der in den Grenzen übersehbarer Länge gehaltenen Erzählung. Der Steigerung des Ganzen bis zu dem Höhepunkte gegen den Schluß, wo die unglückliche Prinzessin angesichts Chaumigrems, seiner Bonzen und Krieger von dem zu ihrem Henker verurteilten Balacin befreit wird, kann man glückliche dramatische Führung nicht absprechen. Kleine Züge, wie die Kußscene zwischen der Prinzessin und ihrem in der Dunkelheit von ihr als Bruder begrüßten feurigen Verehrer lassen inmitten der Schrecken der Kämpfe und Hinrichtungen und der Unnatur der zwischen sie verwebten unendlichen Wut- und Trauerreden auch gelegentlich harmlose Menschlichkeit aufkommen. Auch die Heldenbriefe der Schlesier hat Ziegler nachgeahmt. Wie Lohenstein aber darin schon Hoffmannswaldau an lüsterner Frechheit überbot, so übertrumpft Ziegler noch beide an Unnatur. Er versetzt die briefliche „Heldenliebe" ins alte Testament und besitzt die Geschmacklosigkeit, sogar Adam und Eva im Paradiese sich witz- und pointenreiche Briefe schreiben zu lassen.[2]) Auch dies gefiel ausnehmend. Liest man es aber heute, so wird man zu traurigen Gedanken über den jeweilig in Ansehn stehenden Witz des Zeitgeistes veranlaßt.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 37, S. 8. — 2) Ebd. Bd. 36, S. 335.

Eine eigentümliche Parallele zeigt der in diesem Kapitel geschilderte, anscheinend durchaus weltliche Barockgeschmack in der geistlichen Dichtung der Zeit. Auch hier griff die Schäferei, die Blümelei, das Klang- und Sinnspiel um sich. Christus als Seelenhirte mußte zum Schäfer Daphnis werden, der in Liebe zu der Seele entbrannt ist. Der Vorstellungskreis des hohen Liedes, das Schmachten und Kosen von Braut und Bräutigam als Sinnbild des Verhältnisses der Seele zum Herrn, bildete den Ausgang für eine ganz eigne Poesie „himmlischer Liebesküsse", „himmelstrebender Liebesflammen", „heiliger Seelenlust". Wird doch das Jesuskind, Mariens Sohn sogar zum Cupido, und die Gottesgebärerin wird zur Personifikation der göttlichen Natur, zur Naturgöttin. Wiederum wie in ähnlichen Stimmungen des mittelalterlichen Geistes werden alle Schätze und verborgenen Kräfte der Natur in Steinen, Gewächsen, mystischen Geschöpfen zum Preis der Allmacht aufgeboten. Der Katholizismus bezeugt wie die ihm treuen Südländer (Italiener und Spanier) seine Herrschaft über die Geister auch da, wo er nicht geradenwegs zur Rückkehr in den Schoß der römischen Kirche veranlaßte. Er begünstigte den poetischen Überschwang, den der nüchterne Buchstabenglaube der neuen Bekenntnisse hintanhielt. Die Unbefriedigung mit der früher gekennzeichneten, im Kampf mit den scholastischen Waffen des Jesuitismus noch erstarkten starren dogmatischen Entwicklung des Protestantismus, der Drang nach unmittelbarer Gotteserkenntnis führte viele zurück auf die Pfade der mittelalterlichen Mystik, von denen wenn nicht der reformatorische, so doch der protestantische Geist eigentlich ausgegangen war. Merkwürdig genug zeitigte auch gerade Schlesien den für diese Richtung vorbildlichen Geist, den ebenso einseitig im Gefühl, wie die schlesischen Poeten in der Phantasie schwelgenden Verkünder der inneren Erleuchtung durch die „Morgenröte" der göttlichen Gnade. Es ist der bekannte philosophische Schuster von Görlitz Jakob Böhme. Gleichzeitig mit ihm im Anfange des Jahrhunderts schrieb der sächsische Pfarrer Joh. Arndt das ehrliche und dabei zartsinnige Buch „vom wahren Christentum" (1605), das viele Seelen mit ihrem Herrn versöhnte in dem schlichten Bekenntnis „Jesu meine Liebe, die ich oft betrübe".

Auch die Jesuiten stellten bei uns ähnlich beanlagte Naturen, deren tieferes Gemüt sie hinausführte über die planmäßig im

Sinne der Ausbreitung des Katholizismus betriebene Kunstpflege dieses Ordens. Der „Jesuitenstil“ ist in allen Künsten ein besonders starker und oft besonders unangenehmer Ausdruck der barocken Maniergrade durch seine Mischung des schulmäßig Kalten, Berechneten mit allen Mitteln des Sinnenrausches. Der edle rheinische Jesuit Friedrich Spee, in der Geschichte der Menschlichkeit fortlebend als einer der ersten Bekämpfer der traurigen Hexenprozesse, zeigt in der Sammlung seiner Poesien „Trutznachtigal“ unter barocker Hülle die reine Gottesschau, das Schweben und Schwelgen im Atem der Allnatur, wie die alten deutschen Mystiker. Seine Gedichte, die erst elf Jahre nach seinem Tode (1648) gesammelt wurden, beweisen übrigens, daß man auch unabhängig von Opitz den deutschen Vers in der ihm angemessenen Form beherrschen konnte. Dies Lob läßt sich der deutschen Dichtung des bayrischen Jesuiten Jakob Balde, welche auch an die „geistliche Schäferei“, den „Triumph und die Freude des geistlichen Hirtenamts (1650) anknüpft, nicht gerade erteilen. Balde meisterte dagegen den lateinischen Vers in einer Vollkommenheit, die ihn noch kurz vor dem Absterben der lateinischen, internationalen Humanistenpoesie zu ihrem Ruhm und Preis vor dem gelehrten Europa machte.[1]) Schlesier wiederum sind es, die bei uns, obwohl von Haus aus Protestanten, den Höhepunkt der katholisierend mystischen, in Bildern und Gefühl schwelgenden Minnepoesie vertreten. Johann Scheffler aus Breslau, nach seinem Übertritt als katholischer Priester Angelus genannt und daher auf seinen Schriften „Johannes Angelus Silesius“, verbindet die Inbrunst spanischer Glaubensstärke mit der alle Schranken des Gottesgeheimnisses herausfordernd überspringenden Phantasie des Mystikers. Die gleichzeitig spanische Mystik eines Miguel Molinos hat durch die Dichtungen des Johannes ab Angelis direkt auf ihn eingewirkt. Angelus Silesius hat durch die Melodie seines Verses, die packende Gewalt seiner im kühnsten Ausdruck sich gerade beruhigenden mystischen Machtsprüche den Vortritt in dieser ganzen Richtung der geistlichen Poesie erlangt und mit seinen Sammlungen „heilige Seelenlust“ (1657), namentlich aber mit dem „Cherubinischen Wandersmann“ (1675) bis auf den heutigen Tag behauptet. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts gab der milde

1) Herder hat in der „Terpsichore“ (1795) sein Andenken durch ein warmes „Kenotaphion“ und ausgezeichnete Übersetzungen erneuert.

Freisprecher aller theologisch und poetisch schwärmenden Christen der Weltgeschichte, der „unparteiische Kirchen- und Ketzerhistoriker" Gottfried Arnold den cherubinischen Wandersmann neu heraus, der auch in dem fleißigen Gelehrten „göttliche Liebesfunken" mystischer Poesie zu entzünden vermochte. In unserem Jahrhundert haben die Romantiker Spees und Schefflers Andenken erneuert und namentlich den letzteren vielfach zum Muster genommen. In Schefflers schlesischem Landsmann Quirinus Kuhlmann ward der hochgespannte Personalismus, der in Umkehrung der Mystik Gott in die eigene Persönlichkeit überführt, zum wilden Taumel der Gotttrunkenheit. Kuhlmann endete als Sektierer und Aufrührer ein unstätes Leben zu Moskau auf dem Scheiterhaufen (1689). Sogar Frauen, wie die Holsteinerin Anna Oven, die Frau des Landvogts Hoyer zu Coldenbüttel, (Anna Ovena Hoyers) die nach dem Tode ihres Mannes bei der Königin Christine von Schweden Zuflucht suchte, finden wir auf diesen dunkeln Pfaden.

Das strenge Luthertum hatte bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts noch immer poetische Kräfte genug aufzuweisen, die diesen „Abirrenden vom Wort" das Gegenwicht halten konnten. Bei aller Wasserdichterei finden die Norddeutschen, die in Rist ihr poetisches Ideal sahen, wie dieser selbst ihre höhere Natur und ihren Luther wieder, wenn sie ihren Psalter aufschlagen und im Geiste der heiligen Gesänge ihren gepreßten Herzen in der schweren Not jener Zeit des großen Krieges Luft machten. So hat der spätere Erzschreinhalter der fruchtbringenden Gesellschaft Georg Neumark in dem einen Liede „Wer nur den lieben Gott läßt walten", das die unverhoffte Errettung aus bitterstem Elend eingab, der deutschen Dichtung mehr geschenkt als in all den gedrechselten Liebesklagen seiner Schäfer und Nymphen. Rists „Ewigkeit du Donnerwort" hallt anders nach, als seine „alleredelsten Belustigungen kunstliebender Gemüter" und seine allegorischen Schauspiele. Wenn man die Kirchenlieder des Bürgermeisters von Guben Johann Frank ansieht, so glaubt man nicht, daß auch er dramatisch ungeheuerlich gefrevelt hat. Ein wirklicher Stern ging dem Kirchenliede vor seiner Versandung in der „politischen" Nützlichkeitsreimerei und der Geschmacklosigkeit der Herrnhutischen Brüdergesänge (Ludwig Graf von Zinzendorf) noch einmal auf in dem Sachsen Paul Gerhardt (1606—1676), der als Prediger in Berlin unter dem großen Kurfürsten aus

starrer Luthergläubigkeit sogar sein Amt aufgeben mußte. Die Legende hat sein Lied „Befiehl du deine Wege und was dein Herze kränkt" an diesen Vorgang geknüpft. Jedoch stellt Gerhardt keineswegs die finstre, schwerlebige Seite der Orthodoxie dar. Er ist ein heiterer Bekenner zum Wort mit weniger Kraft als Luther, aber mit dessen Freudigkeit im Herrn begnadet („Wach auf mein Herz und singe". „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt"). Das arkadische Aufgehen der Zeit im Frieden der Natur klingt, wenn es ihn berührt, voll in natürlicher Harmonie aus („Nun ruhen alle Wälder"). — Gleichwohl fanden die poetischen Moden der Zeit auch im strengen lutherischen Kirchenliede ihren Nachhall. Die Nürnberger hatten ihren Dilherr, die Schlesier noch spät in verändertem Geschmack ihren Schmolke, getreue geistliche Freunde ihrer Harsdörffer und Lohenstein.

Siebentes Kapitel.

Die „politische“ Litteratur.

Der Gegensatz gegen die im vorigen Kapitel geschilderten Ausschweifungen des litterarischen Zeitgeistes konnte nicht ausbleiben. Das Mißverhältnis des Phantasielebens zu der harten Wirklichkeit des Tages mußte gerade in der Zeit doppelt herausfordern, in der Europa sich in die noch nicht abgelaufene Periode der Souverainitäts- und Nationalitätskämpfe, des bewaffneten Völkerfriedens hineinbegab. Die Machtfaktoren, die kalte, nüchterne „Staatsraison“ (ratio status) beherrschten im Leben die Köpfe derer, die in ihrer Kunst, in ihren Büchern sich in eine üppige, mythologische Hirtenwelt zu versetzen liebten. Die Politik, ein damals erst in seiner heutigen Bedeutung aufkommender Begriff, wurde auf das Leben aller Stände und Schichten der Bevölkerung ausgedehnt. „Politisch sein“, in unserer Ausdrucksweise soviel als Carrière machen, wurde in den unsicheren Zeitläuften, wo das Glück, die „fortune“, das Unterste zu oberst kehrte, die Parole aller. Kabale, Intrigue, der reine Zufall, das Abenteuer brachten mehr zu Wege als die ehrliche Arbeit, das treue Verdienst, über das die Kriegsfurie bei gegebener Gelegenheit achtlos verheerend hinwegraste. Das Gold der neuen Welt, der Dämon jener Zeit der Schatzgräber und Alchymisten, hatte Europa nicht glücklicher, nicht reicher gemacht. Spanien, dem es durch Columbus' Entdeckung in den Schoß gefallen war, wurde es zum Fluche. Unter den Anstrengungen, Europas Vormacht zu werden, die es damals im Glanze Ludwigs XIV. erfolgreichst begann, verarmte und verödete Frankreich. Deutschland, dreißig Jahre lang der Tummelplatz des fürchterlichsten aller Kriege, lag erschöpft, dem

Ende nah am Boden. Von Süden und Osten her nahte drohender als je die Überschwemmung des christlichen und kultivierten Europa durch Türken und Barbaren.

In Spanien hatte schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein selbständig beobachtender Geist, der die Welt von den verschiedensten Seiten als Soldat, als Gesandter, als Hofmann in Gunst und später in Ungnade kennen gelernt hat, Diego Hurtado de Mendoza dem Wirklichkeitsbedürfnis in der Litteratur Ausdruck gegeben. Sein „Lazarillo de Tormes" ist der selbständige, ohne jede Vermittlung in die Litteratur hineinspringende Ahnherr jener auch für Deutschland so wichtig gewordenen spanischen Abenteurerromane, die man nach „Stande" und Charakter ihrer Helden auch als „pikareske Romane" bezeichnet. Picaro heißt Schelm, Taugenichts; es ist der Ehrentitel von Menschlein, mit denen man nicht viele Umstände zu machen pflegt, von Küchenjungen, Eckenstehern, Laufburschen und dergleichen oft ziemlich leichtem Gevögel, das sich an der „höheren Menschheit" durch allerlei Gaunerei und schlimme Streiche auch gelegentlich rächt. An solchen Menschen konnte sich die „fortune", das launische Glück, bewähren. Die Verschlagenheit und List der gesellschaftlich Benachteiligten im Verein mit ihrer Übung sich in unsicheren, ja bedenklichen Verhältnissen zurechtzufinden, ließ sie unter gegebenen Umständen sich ganz anders bewähren, als die ehrbare, plumpe Mittelmäßigkeit. So stiegen sie hoch, freilich um oft wieder ebenso leicht zu sinken. So mischt sich in ihr Los ein Teil Romantik, die das Zeitalter nicht entbehren mochte, hier aber in der Form der „Carrière" in der von den mittelalterlichen Schranken sich loslösenden „politisch" gewordenen Welt als leicht möglich wenn nicht als wirklich ansprechen durfte. Als kurz darauf dem unwiderstehlichen komischen Ernste der spanischen Satire der mittelalterliche Held, der „Ritter", in Cervantes' großartiger Parodie (1605) vollends erlag, trat der Picaro an seine Stelle im Roman. Ist doch Don Quixote namentlich in seinen letzten Schicksalen am Hofe der Herzogin selbst so ein halber Picaro, wenigstens was seine äußeren Lebensumstände betrifft. Als solcher, als „Junker Harnisch aus Fleckenland", hat er auch in deutscher Übersetzung[1]) alsbald bei uns Eingang gefunden. Noch ein anderes Erzeugnis der spanischen Satire steht damit in enger Verbindung: Der Blick

1) Durch Pahsch Basteln von der Sohle. Cöthen 1621.

ins Leben, da wo es sich unbeobachtet glaubt, da wo es in seinen herbsten Gegensätzen auf einander stößt, kurzum überall da, wo es für gewöhnlich verschleiert, vertuscht, übersehen zu werden verlangt. Der so geistvolle wie unglückliche Francesko Quevedo († 1641) that diesen litterarischen Griff in seinen sueños (Traumbildern), wo die Traumvision ihm jene Lebensbilder vorführt. Bekannt ist ferner die unter seinem Einfluß entstandene Novelle vom „Hinkenden Teufel“ von Luis Velez de Guevara († 1646), von der das gleichnamige französische Werk nur eine Nachahmung ist. Hier trägt ein Teufel einen Studenten zum Dank für seine Befreiung aus der Phiole eines Zauberers durch die Lüfte, deckt ihm die Dächer von Madrid ab und läßt ihn sehen, — was sich darunter verbirgt.

Die Vermittlung dieser spanischen Anregungen geschieht schon im Anfang des 17. Jahrhunderts von München aus. Hier übertrug der Sekretär des Kurfürsten Maximilian von Bayern, Ägidius Albertinus den bunten Abenteurerroman des Mateo Aleman „Den Landstörzer Guzman von Alfarache oder Picaro genannt“ (1615), ferner die politischen Schriften des als Hoflehrer und Fürstenerzieher hochangesehenen Antonio de Guevara. Seine eigenen Schöpfungen, die unter der Vorstellung von Lucifers Königreich und Seelenjagd (1617)[1]) das Treiben der Welt schildern und dem „Christi Seelenjagd“ (1618) entgegensetzen, führen ähnliche protestantische Werke vom Ende des 16. Jahrhunderts wie Ringwalds „Christliche Warnung des treuen Eckarts“ (1582, erweitert 1588) und dessen „Lautere Wahrheit“ fort. Sie beschränken sich aber auf die Welt, hängen derb sinnlich an den Erscheinungen, die sie verurteilen, und gemahnen so schon an die satirischen Schöpfungen ihrer spanischen Vorbilder. Diese zuerst selbständig nachgebildet zu haben, ist der Ruhm eines Mitgliedes der fruchtbringenden Gesellschaft, Joh. Michael Moscherosch, der als Rival des Quevedo in ihr den Ehrennamen „Der Träumende“ erhielt. Moscherosch entstammte einer aus Spanien eingewanderten Familie. Er war im Elsaß (1601) geboren, litt als Amtmann unter den Schrecken des dreißigjährigen Krieges und starb, nachdem er Verwaltungs- und Ehrenstellen bei verschiedenen Herren bekleidet hatte, als kurmainzischer und hessischer Rat 1669. Quevedos sueños (vollständig 1635) sind nur die

1) D. Nat.-Litt. Bd. 26.

Vorbilder seiner in Deutschland bald zu einem beliebten Buchhändlerartikel gewordenen, vielfach nachgeahmten und fortgesetzten realistisch-satirischen Skizzen aus dem damaligen Deutschland, d. h. dem Lande des dreißigjährigen Krieges. Sie erschienen zuerst 1644 unter dem pseudonymen Titel „Wunderbare und wahrhafte Gesichte Philanders von Sittewald".[1]) Die allgemeinen Vorwürfe der einzelnen Visionen bei Quevedo „Schergenteufel, Totenreich, letztes Gericht, Das Haus der verliebten Narren (Venusnarren), Die Welt von innen, Die Hölle" sind von Moscherosch beibehalten und noch durch andere vermehrt worden, unter denen das „Soldatenleben" und die „Hofschule" für das Zeitalter besonderen Wert besitzen. Viele der unter dem Namen seiner Gesichte gehenden Traktate aber gehören Moscherosch nicht zu. In allen ist die Einkleidung die gleiche. Der Dichter, ein Menschenfreund (Philander) sieht die furchtbaren Abgründe, über die das Weltwesen toll und voll hintreibt. Eine Art getreuer Eckart, der „expertus Robertus", dient ihm dabei als Führer. Moscherosch ist ein warmfühlender Patriot. „Teutschgesinnt" wie seine Genossen im Palmenorden ruft er den alten germanischen Geist gegen die jetzige A-la-mode Stutzerei auf. Seine poetische Gestaltung aber wird beeinträchtigt durch die Haltung des vornehmen, auf seine Bücherkenntnis pochenden Gelehrten, die er gegenüber den tief unter ihm liegenden Stoffen seiner Zeit einzunehmen liebt.

Ganz anders in dieser Hinsicht tritt uns der Meister der realistischen Richtung in Deutschland entgegen, der Hesse Christoph von Grimmelshausen, in dem berühmten Abenteuerroman Simplicius Simplicissimus (1669)[2]); dem einzigen, den Deutschland selbständig beigesteuert, aber dafür vielleicht dem merkwürdigsten dieser ganzen Litteratur. Grimmelshausen steckt tief, sehr tief selber in den Verhältnissen, die sein Roman vorführt. Der Simplicissimus ist sicher zum guten Teil Selbstbekenntnis. Denn auch unser Autor, wie sein Held von ungewisser Herkunft, verbrachte seine Jugend unter der Muskete im dreißigjährigen Kriege, führte nach dem Friedensschlusse ein schweifendes Leben auf Reisen, die ihn weit herum geführt haben müssen und endete als weltweiser Litterat in dem sicherlich sehr bequemen

1) D. Nat.-Litt. Bd. 32. — 2) Ebd. Bd. 33 und 34.

Dienste eines Bischofs. Er wurde Schultheiß zu Renchen im Straßburger Bistum und hat dort die Muße für eine ausgebreitete litterarische Thätigkeit gefunden, deren hauptsächlichste Früchte er erst in dem Jahrzehnt vor seinem Tode (1676) der Öffentlichkeit übergab. Ob er zum Katholizismus erst übergetreten sei und ob etwa dieser Schritt mit seiner Versorgung beim Bischof in Zusammenhang steht, kann höchstens aus Parallelen und einzelnen Äußerungen seiner Schriften geschlossen werden. Soviel steht fest, daß er auf die Protestanten schlecht zu sprechen ist und daß sein Simplicissimus nach dem Übertritt zum Katholizismus mit einer völligen Absage an die Welt (nach dem christlichen Politiker Antonio de Guevara) als Einsiedler sein Leben beschließen will. Dieser Schritt erfolgt aber bei Grimmelshausens Helden nicht unvorbereitet, und die Parallele mit des Schriftstellers eigenem Leben fesselt gerade im Hinblick darauf besonders.

Man hat den Simplicissimus oft mit Wolframs Parzival verglichen. Sicherlich verbindet ein tief gemeinsames Wesen die äußerlich weltenweit getrennten Gestalten des „Landstörzers" aus dem dreißigjährigen Kriege und des mittelalterlichen Ritters, der in närrischer Einfalt in die Welt rennt, ohne sie zu kennen, an seinem Ziele vorbeitaumelt, ohne danach zu fragen, in Zweifel, Herzensnot und Elend verschlagen wird und endlich in sich selbst und seinem Gott all' das findet, was er bis dahin auf tausend Wegen vergeblich gesucht hat, den Frieden, die Versöhnung mit sich selbst: das Gralkönigtum der Weisen. Nicht viel anders ist es auch bei dem armen Buben aus jener Schreckenszeit Deutschlands, dessen früheste Erinnerung das Hausen der viehischen Soldateska auf dem väterlichen Bauernhofe ist, der ein halbes Tier irrend zu einem hilfreichen Einsiedler gerät, gerade wie Parzival am Artushofe bei dem Kommandanten von Hanau jene Narrenrolle spielt, welche die Welt denen anzuhängen liebt, die sie selber in schlichter Einfalt durchschauen. Wie Parzival hebt ihn das Glück und raubt ihm seine Ehrlichkeit, seine Unschuld. Sein wildes Geschick und der Krieg wirft ihn in allen Lastern und Gemeinheiten herum, er wird ein wüster Geselle wie die andern auch und nur das Gefühl der Freundschaft zu einem wackeren Kumpan, den er Herzbruder nennt, adelt diesen Lebenslauf durch allen hohen und niederen Schlamm der Welt. Das Glück läßt ihn mit einem Male sinken, anders, aber in demselben inneren Verhältnisse, wie es Parzival

Vorbilder seiner in Deutschland bald zu einem beliebten Buchhändlerartikel gewordenen, vielfach nachgeahmten und fortgesetzten realistisch-satirischen Skizzen aus dem damaligen Deutschland, d. h. dem Lande des dreißigjährigen Krieges. Sie erschienen zuerst 1644 unter dem pseudonymen Titel „Wunderbare und wahrhafte Gesichte Philanders von Sittewald".[1]) Die allgemeinen Vorwürfe der einzelnen Visionen bei Quevedo „Schergenteufel, Totenreich, letztes Gericht, Das Haus der verliebten Narren (Venusnarren), Die Welt von innen, Die Hölle" sind von Moscherosch beibehalten und noch durch andere vermehrt worden, unter denen das „Soldatenleben" und die „Hofschule" für das Zeitalter besonderen Wert besitzen. Viele der unter dem Namen seiner Gesichte gehenden Traktate aber gehören Moscherosch nicht zu. In allen ist die Einkleidung die gleiche. Der Dichter, ein Menschenfreund (Philander) sieht die furchtbaren Abgründe, über die das Weltwesen toll und voll hintreibt. Eine Art getreuer Eckart, der „expertus Robertus", dient ihm dabei als Führer. Moscherosch ist ein warmfühlender Patriot. „Teutschgesinnt" wie seine Genossen im Palmenorden ruft er den alten germanischen Geist gegen die jetzige A-la-mode Stutzerei auf. Seine poetische Gestaltung aber wird beeinträchtigt durch die Haltung des vornehmen, auf seine Bücherkenntnis pochenden Gelehrten, die er gegenüber den tief unter ihm liegenden Stoffen seiner Zeit einzunehmen liebt.

Ganz anders in dieser Hinsicht tritt uns der Meister der realistischen Richtung in Deutschland entgegen, der Hesse Christoph von Grimmelshausen, in dem berühmten Abenteuerroman Simplicius Simplicissimus (1669)[2]); dem einzigen, den Deutschland selbständig beigesteuert, aber dafür vielleicht dem merkwürdigsten dieser ganzen Litteratur. Grimmelshausen steckt tief, sehr tief selber in den Verhältnissen, die sein Roman vorführt. Der Simplicissimus ist sicher zum guten Teil Selbstbekenntnis. Denn auch unser Autor, wie sein Held von ungewisser Herkunft, verbrachte seine Jugend unter der Muskete im dreißigjährigen Kriege, führte nach dem Friedensschlusse ein schweifendes Leben auf Reisen, die ihn weit herum geführt haben müssen und endete als weltweiser Litterat in dem sicherlich sehr bequemen

1) D. Nat.-Litt. Bd. 32. — 2) Ebd. Bd. 33 und 34.

Dienste eines Bischofs. Er wurde Schultheiß zu Renchen im Straßburger Bistum und hat dort die Muße für eine ausgebreitete litterarische Thätigkeit gefunden, deren hauptsächlichste Früchte er erst in dem Jahrzehnt vor seinem Tode (1676) der Öffentlichkeit übergab. Ob er zum Katholizismus erst übergetreten sei und ob etwa dieser Schritt mit seiner Versorgung beim Bischof in Zusammenhang steht, kann höchstens aus Parallelen und einzelnen Äußerungen seiner Schriften geschlossen werden. Soviel steht fest, daß er auf die Protestanten schlecht zu sprechen ist und daß sein Simplicissimus nach dem Übertritt zum Katholizismus mit einer völligen Absage an die Welt (nach dem christlichen Politiker Antonio de Guevara) als Einsiedler sein Leben beschließen will. Dieser Schritt erfolgt aber bei Grimmelshausens Helden nicht unvorbereitet, und die Parallele mit des Schriftstellers eigenem Leben fesselt gerade im Hinblick darauf besonders.

Man hat den Simplicissimus oft mit Wolframs Parzival verglichen. Sicherlich verbindet ein tief gemeinsames Wesen die äußerlich weltenweit getrennten Gestalten des „Landstörzers" aus dem dreißigjährigen Kriege und des mittelalterlichen Ritters, der in närrischer Einfalt in die Welt rennt, ohne sie zu kennen, an seinem Ziele vorbeitaumelt, ohne danach zu fragen, in Zweifel, Herzensnot und Elend verschlagen wird und endlich in sich selbst und seinem Gott all' das findet, was er bis dahin auf tausend Wegen vergeblich gesucht hat, den Frieden, die Versöhnung mit sich selbst: das Gralkönigtum der Weisen. Nicht viel anders ist es auch bei dem armen Buben aus jener Schreckenszeit Deutschlands, dessen früheste Erinnerung das Hausen der viehischen Soldateska auf dem väterlichen Bauernhofe ist, der ein halbes Tier irrend zu einem hilfreichen Einsiedler gerät, gerade wie Parzival am Artushofe bei dem Kommandanten von Hanau jene Narrenrolle spielt, welche die Welt denen anzuhängen liebt, die sie selber in schlichter Einfalt durchschauen. Wie Parzival hebt ihn das Glück und raubt ihm seine Ehrlichkeit, seine Unschuld. Sein wildes Geschick und der Krieg wirft ihn in allen Lastern und Gemeinheiten herum, er wird ein wüster Geselle wie die andern auch und nur das Gefühl der Freundschaft zu einem wackeren Kumpan, den er Herzbruder nennt, adelt diesen Lebenslauf durch allen hohen und niederen Schlamm der Welt. Das Glück läßt ihn mit einem Male sinken, anders, aber in demselben inneren Verhältnisse, wie es Parzival

in einer Nacht von sich ausschließt. Er verliert durch einen Bankerott den Schatz, den er gefunden. Er hat durch leichtfertige Liebschaft sich einen Ehebund auf den Hals laden lassen müssen, dem er sich einfach durch eine Reise nach Paris als Führer zweier junger Edelleute entzieht. Es geht stark abwärts mit ihm. Er wird eine zweifelhafte Existenz, die sich zu allerlei brauchen läßt. Als ihn die Blattern um seine einträgliche Gestalt bringen, quacksalbert er auf den Dörfern herum und betrügt die Bauern. In dieser Periode seiner tiefsten Versunkenheit hat er zwei merkwürdige Begegnungen. Er trifft seinen Herzbruder wieder, der ihm ohne langen Erfolg wieder aufhilft, und dann einen Menschen, dessen Schufterei dereinst seinen Freundschaftsbund mit Herzbruder veranlaßt hatte. Dieser Kerl hat sich inzwischen vollkommen zum Räuber und Mörder entwickelt und fordert ihn auf, mit ihm gemeinsame Sache zu machen. Da stutzt Simplicius und geht in sich. Er findet Herzbrudern in Not und Krankheit. Damals bekehrt er sich zum Katholizismus und macht mit Herzbruder eine Wallfahrt. Er erfährt, daß seine verlassene Frau tot sei. Der Bauer selbst, als dessen Sohn er seine Kindheit verlebte, berichtet ihm, daß er der Sohn jenes Einsiedlers, des Erziehers seiner Jugend, und der Neffe des Kommandanten sei, dem er wegen der Ähnlichkeit mit seiner Schwester damals aufgefallen war. Noch immer aber „betriegt ihn der Wahn", wie die Devise der Bilder zum Simplicissimus lautet. Sein kranker Herzbruder stirbt in dem Bade, in das ihn Simplicius zur Ausheilung begleitet. Er ist dessen Erbe, Hauptmann, allein, und so wieder in der Lage thörichte Streiche zu begehen, darunter den thörichtesten einer zweiten freilich nur kurzen Ehe mit einer ihn betrügenden und verschwenderischen Frau, die er auf der Straße aufgelesen hatte. Aber auch wirkliche Wunder erlebte er nun. Er kommt zum Mummelsee und durch ihn wirklich, wie die Sage von diesem See verspricht, zum Mittelpunkt der Erde. Dort hält er dem Fürsten des Zentrums Vorträge über das Weltwesen, dieser entläßt ihn huldvollst nach verschiedenen Wunderfahrten mit einem magischen Steine, der die Kraft hat, den köstlichsten, heilkräftigsten Sauerbrunnen hervorzulocken. Allein das Geschenk nützt ihm wenig, als er wieder auf der Erde ist. Er irrt unstät umher, wird bis nach Sibirien und China verschlagen und ist endlich müde. Er hat erkannt, daß „der Wahn

betrügt" und die Welt nichts wert ist. Bei seinen früheren Pflegeltern, die mit ihrer geringen Wirtschaft besser auskommen als früher seine saubere Frau mit ihrem großen Haushalt, setzt er sich zur Ruhe als Einsiedler mit gottsuchenden Gedanken.

Simplicius erzählt seine Geschichte wie alle Picaros selbst. Aber er erzählt auch, oder er weiß wenigstens immer selbst im Allerwunderlichsten den Eindruck zu erwecken, als erzählte er *seine* Geschichte. Die Persönlichkeit dieser Erzählung hebt sie weit hinaus über alle pikaresken Romane. Scenen wie die, wo der halbwilde Bub zu dem Einsiedler kommt, nach Kinderart dem Frager stumpf die Greuel der Plünderung berichtet, ohne von Gott und der Welt etwas zu wissen; das Narrenamt des Simplicius beim Kommandanten, das Verhältnis zu Herzbruder; der tiefe Schrecken und die Reue über seine Versunkenheit: All' das gräbt sich unauslöschlich dem Gedächtnis ein, wie nur immer die besten Konzeptionen der Weltlitteratur. Das Buch ist — wie diese stets — der Ausdruck des wahren Menschentums in seiner Zeit. Daß diese Zeit tief stand, könnte das Erzeugnis nur höher stellen, das dem zum Trotz sich aus ihr emporgerungen hat. Grimmelshausen hat den Gedanken des Simplicius immer wieder aufgenommen, die stete Beziehung auf ihn ist der Faden, der alle seine Schriften unter den seltsamen Masken seiner (anagrammatisch aus seinem Namen verstellten) Pseudonyme (German Schleifheim von Sulsfort, Samuel Greifensohn von Hirschberg u. s. w.) unverkennbar zusammenhält. Er hat als weibliches Seitenstück zum Simplicius, die „Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche"[1]) in ihrem sauberen militärischen Lebenslauf geschildert, den sie Simplicius zum Ärger, „Trutz Simplex", erzählt, weil er sich einbildet, ihr einziger Liebhaber gewesen zu sein. Durch einen von ihren unzähligen „Freunden", den „seltsamen Springinsfeld"[2]) mit dem unsichtbar machenden „Vogelnest"[3]), steht dieses wieder mit dem Simplicius in Verbindung. Der letzte Erbe dieses „wunderbarlichen Vogelnestes" erlebt mit dessen Hilfe unerkannt ähnliche bunte und zweifelhafte Dinge, wie sie der spanische Student durch den hinkenden Teufel zu sehen bekommt. Grimmelshausen greift also hier halb zur Form der Quevedoschen sueños zurück, von der er in seinem ersten selbständigen Werke der „Traumgeschicht von mir und dir" (1669) ausgegangen war.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 35, S. 1. — 2) Ebd. Bd. 35, S. 116. — 3) Ebd. Bd. 35, S. 139

Auch im heroisch-galanten Romane (Dietwalds und Amelindens anmutige Lieb- und Leidsbeschreibung 1670), ja sogar an biblischem Stoffe (Joseph 1670) hat sich Grimmelshausen versucht. Mit Zesen, der im Assenat den gleichen Vorwurf behandelt hatte, geriet er in heftige litterarische Fehde, aus der erhellt, wie Grimmelshausen, als spät von der Flinte zur Feder gelangter Autodidakt, dem gelehrten Litteratentum gegenüberstand. Die Simplicianischen Schriften hatten in diesen Kreisen keineswegs das Ansehen von Moscherosch's Traumgesichten. Gelegentlich hört man sie in einem Atem nennen mit der verachteten Litteratur der Volksbücher und Schwänke, die noch aus dem verflossenen Jahrhunderte hinüberragte und die sie in lebendigster Weise weiterführen. Ihre Fortbildung durch Grimmelshausen zeigt sich namentlich in der besonderen Form der Lügen- und Wundergeschichte. Was in der Mummelseefahrt des Simplicissimus zum Ausdruck gelangt und schon in der Bearbeitung einer englisch-französischen Wundermär „Der fliegende Wandersmann nach dem Monde" seinen ersten Versuch in der Litteratur (1659) bezeichnet, das ist das Interesse der Zeit der Entdeckungen und Reisen nach der anderen Erdhälfte an der Beschreibung neuer unbekannter Räume, fremdartiger Lebensverhältnisse. In unserer Zeit der Entdeckung und Dienstbarmachung der Naturkräfte vertreten die Romane von Jules Verne genau das gleiche litterarische Bedürfnis in seinen besonderen physikalisch-technischen Bedingungen. Grimmelshausen hat jenem Zuge nicht widerstehen können und seinen schon zur Ruhe gesetzten Simplicius noch einmal aufgestört, um ihn unter dem Vorgeben einer Wallfahrt nach Jerusalem zum Helden neuer Abenteuer in den östlichen Ländern und Meeren zu machen.[1]) Simplicius wird dabei durch einen Schiffbruch mit einem Gefährten auf eine einsame Insel im Weltmeer verschlagen, die er nach seines Genossen Tode ganz allein bewohnt und auch nach Ankunft eines holländischen Schiffes nicht wieder verläßt. Das ist, wie man sieht, das Motiv, mit dem nach fünfzig Jahren (1719) der Engländer Defoe in seinem weltbekannten Robinson Crusoe einen so erstaunlichen Erfolg in allen Ländern, namentlich aber in Deutschland gehabt hat; wo alle Nationen, Stände und Fakultäten ihren besonderen Robinson im Weltmeer haben mußten und

1) Continuatio des abenteuerlichen Simplicissimi oder der Schluß desselben. 1669. D. Nat.-Litt. Bd. 34, S. 189.

Ludwig Schnabel (Gisander) mit der „Insel Felsenburg“ (1731)[1]) die glücklichste selbständige Nachbildung davon geliefert hat. In anderer Weise wiederum bildet die Simplicianische Landstreichergesellschaft die Vermittlung zu der vorübergehend populären Figur des „Schelmuffsky“, dessen „wahrhaftige curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande“[2]) (1696 verfaßt von dem Studenten Christian Reuter) ihre lumpenhafte Sphäre und ihren überdeutlichen Ton fortsetzt, aber ohne ihre bizarre Menschlichkeitsidee und ihren weltgeschichtlichen Hintergrund. Es sind die Aufschneidereien des Finkenritters, die früher im grandiosen Stile gehaltenen Erfindungen des Lügenreisenden in das alberne, armselige Gewäsch eines Handwerksburschen übertragen. Der Ton eines solchen mit seinen platten Späßen und ewigen Wiederholungen, sein geringfügiger Gesichtskreis im Kontrast zu den großartigen und weitaussehenden Begebenheiten, die er erlebt zu haben vorgiebt, ist nun allerdings vorzüglich getroffen. Gleichwohl wird nicht jeder das Interesse an dem Buche finden, das ihm gerade heute übereifrig entgegengebracht wird, da die bloße Plattheit auch in ihrer photographisch genauen Wiedergabe immer nur platt bleibt.

Die Wirklichkeitsromane stellten ihre schmutzigen Bilder nicht ohne satirische Absicht neben die glatten übersüßen Ausgeburten des litterarischen Zeitgeistes: genau wie in ihrem Heimatlande Spanien die Velasquez und Murillo, der eine in seiner ganzen Auffassungsweise, der andere in der Laune des Moments sich mit Bildern aus den Tiefen der Gesellschaft gegen die akademische Manier der Renaissancekunst wandten. Im Norden, in Holland, wurde auch dies bald wieder einseitig herausgebildet und übertrieben, auch wieder in Parallele mit der Litteratur. Der Geist der Satire gegenüber der Überschwenglichkeit, die durch Reformation und Humanismus in die Welt gedrungen war, gewann zusehends mehr Boden. Die Lehren der Politiker, eines Macchiavell und Gracian, die „Kritik der Welt“, von Erfahrung und Enttäuschung eingegeben, wirkten stärker als Evangelium und klassische Weisheit. Menschenkenntnis! ward die Parole jener Geschlechter, die sich an die alles erdrückenden Höfe der werdenden Einheits- und Groß-

1) „Wunderliche Fata einiger Seefahrer absonderlich Alberti Julii eines geborenen Sachsen.“ Probe (Schiffbruch und Rettung nach der Insel) D. Nat.-Litt. Bd. 37, S. 484. — 2) Ebd. Bd. 35, S. XVI.

staaten drängten. Daneben ertönte den zankenden Theologen ins Ohr immer lauter und sicherer der Ruf nach exakter Naturerkenntnis. Der gelehrte Mantel des guten Latein wird immer häufiger in der wissenschaftlichen Arena beiseite geworfen. Man spricht nach der Weise des Landes und nach der Sprache der Welt. Wer Lachen erregt, ist willkommen. Daher der burleske Ton, „die satirische Schreibart", die nun höchst auffällig und den Ernsteren bald ein Ärgernis in die früher so strengen, abgeschlossenen Hallen des Schulgeistes eindringt. Die Buchdruckerkunst entfaltet die Zweischneidigkeit der Waffen, die sie dem Geiste geliehen hat. Neben den Kathedern der Professoren errichten die Litteraten, zunächst noch ganz oder halb zünftig, aber immer freier und frecher ihre leichten Tribünen: die Journale. Das flüchtige Blättchengeplauder wird ein begünstigter Rival des schweren ernsten, gediegenen Buches. In der immer höher schwellenden „Traktätchen-" (Broschüren-) Litteratur vorbereitet, entfaltet der Journalismus seine kurzen aber beweglichen Schwingen. Mit dem neuen Jahrhundert ist er flügge geworden und eine neue, zunächst bei weitem mehr für die Litteratur als für die Politik in Frage kommende Macht.

Als Vorboten dieser Umwandlung erscheinen auf rein litterarischem Gebiete bei uns noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Männer wie Joh. Valentin Andreae († 1654) und Joh. Balthasar Schuppius (1661); jener für Süddeutschland (Schwaben), dieser für Norddeutschland (Hamburg) bezeichnend. Beide Theologen, aber beide dem geistlichem Hochmut, Schuldünkel und Kanzelgezänk gleich abgeneigt. Beide dienen mit „geistlicher Kurzweil" ihrem Herrn, Andreae in kleinen Romanen und in einem geistvollen lateinischen Drama, Schuppius in einer Flut von Feuilletons (Traktätchen) Fragen und Thorheiten der Zeit erörternd. Schuppius übersetzte seine zuerst lateinisch geschriebenen Artikel selbst ins Deutsche, oder besser gesagt, er dachte sie gleich ursprünglich deutsch. Sein Ausdruck sprüht Leben und schlagende Kraft. Ein Zug von Ironie, die sich meist in behaglichen Schnurren ergeht, aber auch schneidend werden kann, ist ihm und allen Schriftstellern dieses Genres eigentümlich. Ernst und Scherz sind so ineinander gemischt, daß man ohne genaue Kenntnis der zeitlichen Bezüge es oft nicht auseinanderhalten kann.[1]) In der

1) Vgl. Borinski, Lessing und der Ineptus Religiosus. Zeitschr. f. d. Alt. Bd. 33, S. 220.

Abhandlung „von der Kunst reich zu werden“[1]) preist er „bei diesen geldmangelnden Zeiten“ das Los des überhandnehmenden baronisierenden Bettlertums; ähnlich wie ein Jahrhundert später Justus Möser. Mit seinen Kollegen auf den Kanzeln verdarb er es ganz. Sie hätten ihn gern aus seinem einflußreichen Predigtamt in Hamburg verdrängt und thaten alles ihm das Leben zu verbittern. Ähnlich stand Schuppius zu den deutschen Poeten Opitzischer Observanz, weil er sich um die zünftige Poesie nicht einschwören ließ. Auch dies teilt er mit Andreae, der zwar in die fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen wurde, sich aber nur lustig über die darin herrschende Kleingeisterei machte. Ein heftiger satirischer Verfechter erstand der Opitzischen Richtung dagegen in dem sächsischen Juristen Gottfried Wilhelm Sacer, der im Schuppischen Stile und zum großen Teil mit völlig ihm und Fischart entlehnten Waffen allen Nichtopitzianern als „Hanswürsten“ das „Reime dich oder ich fresse dich“ aufbrummte.

Aber auch unter den Schlesiern waren es gerade die höher stehenden Geister, die von dem Opitzianismus sehr kühl dachten und das Verdienst der bloßen, glatten Versmacherei ziemlich gering anschlugen. Was sogar den Tragiker Gryphius zu seiner Epigrammendichtung veranlaßte, den innerlichen Hohn über den ganzen verworrenen Zustand jener Zeit der Herabstimmung von den Idealen des vergangenen Jahrhunderts, ihn brachte mit seltener Schärfe und Vielseitigkeit der geborene Epigrammatist unter seinen Landsleuten zum Ausdruck: der Schlesier Friedrich von Logau[2]) (1604—1655). In der fruchtbringenden Gesellschaft hieß er „der Verkleinernde“, mehr wohl seiner geistigen Eigenart wegen, als wegen seiner Epigramme, deren erste kleinere Sammlung (1638) bei seiner Aufnahme (1648) schon erschienen war, aber von der Gesellschaft nicht einmal erwähnt wird. Auch die große Sammlung, „Salomon von Golaw deutscher Sinn-Gedichte drey Tausend“ die ein Jahr vor seinem Tode erschien, wirklich der Ertrag eines ganzen klaren und reichen Lebens, vermochte den „Sinn“ seiner Zeitgenossen nicht zu fesseln. Erst mehr als hundert Jahre später (1759) hat ihn ein verwandter Geist, Lessing, auferweckt und ihm damit erst eigentlich zu litterarischem Leben verholfen: in einer Zeit, die fähiger war, den freien Blick eines klaren, festen Geistes

1) D. Nat.-Litt. Bd. 32, S. XXI. — 2) Ebd. Bd 28.

inmitten einer Gesellschaft von Gecken, Hofschranzen, gelehrten und militärischen Prahlhänsen zu würdigen. Er bewahrte sich die tüchtige Gesinnung, die am Echten, Reinen und Großen festhält gegenüber den gesellschaftlichen und litterarischen Läppereien „à la mode“ und der moralischen Versumpfung des Krieges. Er rief den Deutschtümlern zu, wie „recht deutsch sie handeln sollten“. Der Bürgerkrieg „Deutschland wider Deutschland“ sagt ihm: „Das Eisen zeugt sich selbst den Rost, der es hernach verzehret, Wir Deutschen haben selbst gezeugt die, die uns itzt verheeret.“ Er wird nicht müde, das Treiben an den Höfen, die von dort ausgehende Pest der Intrigue und Gemütsverrohung zu verfolgen und bloßzustellen. Er glaubt an die „gute Sache“, auch wenn sie arm, schwach, schlecht unterstützt ist: „Ist jede Sache falsch, die etwan übel ging — Ist Christus Sache falsch, die ihn ans Kreuze hing.“

Logau nennt mit der Poetik der Renaissance sein Epigramm eine kurze Satire; die Satire ein langes Epigramm. In dieser Auffassung hat das Jahrhundert keinen Satiriker aufzuweisen, der ihm ebenbürtig war an Zielbewußtsein im Angriff, an ethischer Höhe, an Sicherheit der Seelenkunde. Zwar erfreut sich sein Zeitgenosse in Niederdeutschland, Johann Laurenberg, ein vielseitiger Gelehrter, der wie öfters Deutsche, poetische und mathematische Begabung verband, bei den Litterarhistorikern eines großen Rufes als Satiriker. Allein der wackere Professor, der als alter Herr seinen Bekanntenkreis mit vier niederdeutsch, recht von Herzen unopitzianisch gereimten Scherzgedichten überraschte (1648), hat sicher an nichts weniger als an ein poetisches Strafgericht in dem ernsten Geiste Logaus gedacht. Dazu sind schon die Gegenstände, die der joviale Alte mit immer lächelnder Miene seinen Plaudereien zu Grunde legt, zu leicht und unschuldig: Die Kleidertracht à la mode, die Sprachmengerei und Titelsucht und die elenden Poetaster der Zeit. Aber er will auch nicht mehr. Da nun seine mitunter freien, aber in ihrer Derbheit nicht frivolen Schilderungen von köstlicher Frische, seine Wiedergabe des Dialekts unvergleichlich ist, so scheint sein Erfolg bis auf den heutigen Tag sehr gerechtfertigt, wo Fritz Reuter die besondere Anlage der niederdeutschen Sprache für solche Aufgabe wieder dem ganzen Volke vor Augen geführt hat. Den Satiriker im antiken Sinne des Juvenal und Persius beansprucht dagegen ganz im Geiste der

Opitzischen Poeterei der Ostfriese Joachim Rachel vorzustellen; obwohl seine von der Zunft mit größtem Beifall aufgenommenen „teutschen Satyrischen Gedichte“ (1664) eher wie Predigten berühren, die der damalige Zeitgeist zu seiner eigenen Erbauung hält.

Gegen Ende des Jahrhunderts finden wir den satirischen Gegensatz gegen die Übertreibungen der Renaissancepoesie zu entschiedenem Umschlag in der allgemeinen Stimmung gediehen. Die Mode hatte inzwischen gewechselt. Am Hofe des neuen Weltgestirns Ludwigs XIV. entschied sich mit dem politischen Geschick der neue litterarische Geschmack von Europa. Ein neuer Klassizismus wurde in Paris verkündet, der den antiken ersetzen könnte. Dieser Klassizismus war spezifisch französisch und spezifisch höfisch. Boileau, sein poetischer Gesetzgeber in dem berühmten für ganz Europa maßgebenden art poétique (1672), begann damit die vielbewunderten Muster der prezieusen Manier, die Italiener, Tasso an der Spitze, von ihren hohen Piedestalen herabzuwerfen. Er arbeitete mit einem ästhetischen Begriff, den der spanische cultismo neu aufgestellt hatte, mit dem Begriffe des Geschmacks, des unmittelbaren ästhetischen Urteils im Gegensatz gegen die früher einzig befragte Autorität der Alten. Der französische Geschmack, der goût, erschien jedoch so zutreffend, daß er mit dem der Alten notwendig übereinkommen mußte. Diese „Regelmäßigkeit“ des französischen Geschmacks wirkte jedoch nicht so bald mit ihrer überall durchgesetzten unbedingten Geltung zu uns hinüber, als seine eigentümliche Nüchternheit, Verständigkeit, seine Prosa. Der erste entschiedene Ausdruck der veränderten litterarischen Mode ist bei uns die so vielseitige wie fruchtbare schriftstellerische Thätigkeit Christian Weises, die nach ihren Anregungen den ganzen deutschen Büchermarkt bestimmte und einen Schwarm von Nachtretern nach sich zog.

Christian Weise (1642—1708) war durch seine Lebensstellungen, in seiner ersten zu Weißenfels als Professor der „Politik“ in dem früher bezeichneten Sinne und in seiner zweiten als Rektor einer durch ihre dramatischen Aufführungen berühmten höheren Schule (zu Zittau) nach zwei Richtungen zum Produzieren bestimmt. Er will politisch wirken, d. h. zur Lebens- und Staatsklugheit erziehen. Zu diesem Zwecke schrieb er eine Menge lehrmäßiger Anweisungen darunter auch zur Poesie, die in dem Rahmen der Politik auch eine, freilich nicht sehr erhebende Stellung einnahm: die Wohlredenheit zu üben und gegebenen Falls in

der Gesellschaft und vor allem bei Hofe sich durch glatte und nützliche Verse beliebt zu machen. Zu lebendiger Veranschaulichung seiner Weltregeln schrieb er Romane, wie dies der Schöpfer dieser politischen Litteratur der Spanier Gracian in seinem allegorischen Weltgemälde „Criticon“ (1651) zuerst versucht hatte. Sie bestehen im wesentlichen aus rein thatsächlichen Beobachtungen des zeitgenössischen Lebens mit dazwischen eingeschobenen Reflexionen, Belehrungen, satirisch-kritischen Ausfällen gegen das Treiben der Menschen in allen möglichen Zuständen. Eigentümlich ist die Vorliebe, diese Betrachtungen an symbolische Figuren und Allegorien anzuknüpfen, wie sie in ihren meist weniger schönen als beziehungsreichen Formen oder Unformen aus der bildenden Kunst namentlich der Bücherillustration dieser Zeit bekannt sind. Zur Erklärung dieser künstlichen Erfindung kam eine eigene litterarische Gattung auf, die Inschrift (Inscriptio), die meist noch lateinisch, in großen Buchstaben, keine andere als eine dem Platze auf dem zugehörigen Monument entsprechende Fassung beanspruchte. Dies war ursprünglich der „Lapidarstil“ (Steinschreibart), der heute eine mehr übertragene Bedeutung gewonnen hat. Die poetische Einkleidung der politischen Romane ist so dünn wie möglich. Meist ist es eine Reise, direkt oder indirekt die Reise durchs Leben, stets die kritische Weltschau in irgend welcher Form. So schildert Weise in den „drei Hauptverderbern in Deutschland“ (1671), wie er sich an den Hof des alten Deutschenfeindes, des Wendenkönigs Misteroi, verirrt, der drei natürlich allegorische Gesandte ausgeschickt hat, Deutschland zu verderben. Diese kritisieren dann natürlich in dem Bericht von ihrer Thätigkeit vaterländische Zustände. „Die drei ärgsten Erznarren“ (1672) in ihrer Fortsetzung „die drei klügsten Leute in der ganzen Welt“ (1673) werden in den betreffenden Romanen gesucht und wie sich denken läßt nicht gefunden. Der „politische Näscher“ (1675) schildert die Lebensfahrt eines jungen Menschen, der zur Einsicht gebracht werden soll, daß niemand nach dem streben soll, was ihm nicht gebührt. So wenig poetisch wertvoll diese Auffassung des Romans sich damals in Deutschland erwies, zu so bedeutsamer Höhe hat sie sich im folgenden Jahrhundert erhoben, wo dichterische Meister die dem Ernste und der tieferen Lebensgestaltung der Deutschen sehr gemäße Idee durch überzeugende Welt- und Lebensbilder im Roman ausgestalteten.

Sichtlich mehr sagte Weises politischer Schulmeisterei die dramatische Form zu, die er seit dem Antritt seines Rektorats in Zittau (1678) nur noch einzig für seine poetischen Erziehungspläne verwendet. Er hat außer den gewöhnlichen biblischen Stoffen der Schulkomödie hierbei offenbar auch ein Auge auf politische Vorwürfe gehabt, die als noch halb aktuell schon durch ihren Hintergrund fesselten. So behandelte er drei sensationelle Staatsstreiche aus der jüngsten Vergangenheit: den Fall des italienischen Günstlings der medicäischen Königin Mutter von Frankreich unter Ludwig XIII., des Marschall d'Ancre (Concini); den Sturz des Herzogs von Olivarez, des Leiters der Geschicke Spaniens unter Philipp IV.; die Erhebung des Marschall Biron unter Heinrich IV. von Frankreich. Sogar eine Volksrevolte, wie die des Fischers Masaniello in Neapel (des Helden der Auberschen Oper „die Stumme von Portici), fand Zulassung vor den politischen Augen des Dichters. Lessing erkannte in diesem Trauerspiel „des pedantischen Frostes ungeachtet, der darin herrscht, hin und wieder Funken Shakespeareschen Genies“. Den beliebten Hofroman des Jahrhunderts, die Argenis, hat Weise auf die Bühne gebracht. Andere Weisesche Ansätze zur großen historischen Tragödie berühren Stoffgebiete, die damals ebenso brach lagen, als sie heute überackert scheinen; nordische Sage in „Regnerus“ und „Ulvilda“; Lokalgeschichte in „König Wenzel“. Hier führt jene Kunigunde, die zweite Gemahlin Ottokars von Böhmen, ihre uns in Grillparzers Trauerspiel angekündigte Rolle als Geliebte des Zawitsch von Rosenberg gegen ihren eigenen Sohn Wenzel fort. Wenzel flieht vor ihren Nachstellungen nach Zittau, wo ihn die Landstände schützen, bis er in Sicherheit ist. Weise mischt hier ohne Anstand komische Volksscenen ein, wie er überhaupt entgegen der strengen Forderung der damaligen Poetik nach Stileinheit der Tragödie unbedenklich im Geiste der freien englischen Bühne dem Narren im Trauerspiel das Wort läßt. Komische Zwischenspiele sorgen auch bei seinen biblischen Dramen für leichtere Unterhaltung. Weises Stärke liegt in der derben Komik, mit der er ganz im Gegensatz zu seiner „Politik“ das Volk in seinen unteren Ständen, die Verbauerung und spießbürgerliche Parodie modischer Bestrebungen in diesen Kreisen zu treffen weiß. In dieser Hinsicht sind die Lustspiele „der bäurische Machiavellus“[1]) und „die zwie-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 39, S. 1.

fache Poetenzunft", in denen die Politik auf dem Dorfe bei Vergebung eines kleinen Ämtchens wie die Bettelhaftigkeit der „gekrönten Poeten" höchst drollig vorgeführt wird, die besten Proben seines Talents. Wie wenig er aber in feinerer Seelenkunde, eleganterer Komposition vermag, wird recht deutlich, wenn er Gelegenheit giebt seine Arbeit mit der eines dramatischen Meisters zu vergleichen; wie in seiner „Komödie von der bösen Katharina"[1]), wo er die Fabel von Shakespeares bezähmter Widerspenstigen, offenbar nur durch Vermittelung der englischen Komödianten, aber wenig geschickt und vor allen sehr plump und roh in den beiden schwierigen Hauptcharakteren behandelt. Ähnlich steht es mit Weises Lyrik, die sich in den beiden einander lehrhaft ergänzenden Sammlungen „Überflüssige Gedanken" (1668) und „Notwendige Gedanken der grünenden Jugend", wie vielfach in seinen Romanen und Dramen verstreut findet. Es ist ein munteres, flottes, schülerhaft ungebundenes Wesen darin. Man sieht nicht die Perücke des Professors und Rektors, sondern die jungen Herren Zöglinge, wie sie pfeifend, die Hände in den Hosentaschen nach Schulschluß auf allerlei Allotria ausgehen. Aber die flotte Reimerei, die ohne an hohe Gedanken oder verwickelte Konstruktionen zu rühren, in der Prosa des Marktplatzes und Dorfangers dahinplätschert, wird sehr leicht fade und kindisch. Oft schwatzt sie wirklich nur so dahin, gleichviel was. Ja sie scheint es mitunter gar nicht zu wissen, und sie befindet sich sichtlich wohl dabei.

Die naive Plattheit und ewig spaßende Philisterei, die, durch Weises Ansehen sehr gefördert, jetzt in der Litteratur um sich griff, wirkt auf den Poesiefreund unangenehmer, als der frühere Schwulst, der doch immerhin von Wertschätzung der Dichtung und nur irregeleitetem Bewußtsein ihrer hohen Aufgabe zeugte. Überall, bei den allerunangemessensten Anlässen, sogar in der Wissenschaft macht sich die öde „Haselei und Geckerei" der Hofschule breit, welche, um nur der „Pedanterie" zu entgehen, die ihr doch unausbleiblich im Nacken sitzt, sich den Hanswurst zum Vorbild nimmt. Um nur unterhaltsam zu wirken und recht den Hofmann zu spielen, wirft man Wissen und Ernst beiseite und begnügt sich mit Pikanterien und Klatsch. Es soll nicht geleugnet werden, daß originelle und gescheite Köpfe durch ihre Beteiligung an dem Unwesen glückliche Effekte erzielt, ja sogar Großes zustande ge-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 39, S. 103.

bracht haben. Der Pater Abraham a Sankta Clara (Ulrich Megerle) in Wien[1]) († 1709), dessen drollig eindringliche Kanzelberedsamkeit immer ungescheuter diesen Ton anschlug, gehört gewiß zu den ungern zu missenden Spezialitäten der deutschen Litteratur. Seine Schriften, insbesondere der vielberufene „Judas der Erzschelm"[2]), vermögen uns aber eine Vorstellung zu geben, wie wohl der Spaß und die hausbackene Nüchternheit eines Geschlechts beschaffen war, dessen Ernst und religiöse Versenkung ein so schnurriges Ansehen zeigte. Christian Thomasius († 1725), nebenbei ein offener Bewunderer des Pater Abraham und selbst so in die „satyrische Schreibart" eingewöhnt, daß sogar seine Bekehrung zum Pietismus durch Spener in Halle ihn nicht völlig davon abzubringen vermochte: Thomasius hat sich als Universitätslehrer und Publizist „die größten Verdienste um den menschlichen Geist erworben", dadurch daß er im akademischen und öffentlichen Leben, vor allem aber in der Gerichtsbarkeit mit dem scholastischen Bann und Aberglauben dunkler Vergangenheit endgültig brach. Dies Lob erteilt ihm mit dem großen Philosophen Leibnitz kein Geringerer als Friedrich der Große. Thomasius hat als Jurist Ethik und Psychologie auf die steife Rechtspraxis der Zeit anzuwenden gewußt. Er hat autoritativ und mit rücksichtsloser Schärfe dem Greuel der Hexen- und dem Wahnsinn der Wunderprozesse, wo er sich immer zu regen wagte, ein Ende gemacht. Er war der erste, der ein deutsches Kolleg am schwarzen Brett der Leipziger Universität (1689) anzuschlagen wagte, in dem er die Lehren der Gracianschen Hofschule und die Nachahmung der Franzosen als notwendiges Durchgangsmittel für die Bildung der Nation empfahl.

Allein seine Hoffnung, auf diesem Wege den Ausländern, vornehmlich den Franzosen gleichzukommen, erfüllte sich nicht so bald. Die Sklaverei des französischen Hofmusters in trauriger Verbindung mit der Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse und der spießbürgerlichen Denkweise der Zeit gab ein wenig anmutendes Resultat. Auf die Schlesier und ihre marinistische Poesie zu schimpfen, ward nach Boileaus Vorgang in Paris ein an der Elbe und Oder mit größtem Eifer betriebenes Geschäft. Auch Schlesier die wie Christian Gryphius und Neukirch[3]) im Ruhmesglanze ihrer großen

1) Biographie von Th. G. Karajan, Wien 1867. Eingehende Charakteristik bei Scherer, Vorträge und Aufsätze zur Gesch. d. geist. Lebens in Deutschl. u. Österreich. Berlin 1874. S. 147 ff. — 2) D. Nat.-Litt. Bd. 40. — 3) Ebd. Bd. 39, S. 445.

Vorgänger sich litterarisch eingeweiht fühlten, sahen sich genötigt in den allgemeinen Chorus einzustimmen. Ein auf die Ausübung der Dichtung angewiesenes Talent, wie der Schlesier Christian Günther[1]) (1695—1723), ließ der Phantasie, für die er in der Prosa und trostlosen Unfruchtbarkeit seiner Zeit keine künstlerische Verwendung fand, im Leben die Zügel schießen. Von der ehrbaren Grausamkeit des eigenen Vaters zurückgestoßen und verleugnet, verdarb und starb er, ohne in seiner Bildung, seiner Kunstübung eine Stufe erreicht zu haben, die der lyrischen Beichte seines Lebens die höheren Weihen erteilt hätte. So bleibt sie vorwiegend nur durch ihre litterarhistorische Stellung bedeutsam: ein verirrter Klang rein poetischen Empfindens in völliger Stille und Einsamkeit. Den Preis eines Heldengedichts auf Prinz Eugen empfing nicht der einzige Dichter der Zeit, sondern ein Mediziner Namens Pietsch, den sein Machwerk überdies noch zum Professor der Poesie in Königsberg qualifizierte. Die Stelle als Hofpoet am Dresdener Hofe wurde nicht Günther zu teil, dessen Vertrauensseligkeit von Feinden ausgenutzt eine grobe Verletzung der Etikette herbeigeführt hatte, sondern dem durch Operntexte und dekorative Beschreibungen von Hoffesten empfohlenen Joh. Ulrich König.

Solche Hofpoeten, die trotz ihrer Erhebung in den Adelstand in Deutschland eine sehr traurige Rolle im Vergleich zu ihren Pariser Amtsvorbildern spielten, gab es an jedem Hofe, der damals auf sich hielt: in Berlin war es Joh. von Besser, in Wien Karl Gustav Heräus, Inskriptionen= und Komplimentenmeister ohne jede Beziehung zur Poesie. Einzig der märkische Junker Friedrich Ludwig von Canitz[2]) (1679) hat am Berliner Hofe durch nicht gerade geschmacklose Übersetzungen Boileaus und gemütlich treuherzige Zustandsbeschreibungen so beim Tode seiner Gemahlin „Doris“[3]) (Dorothea von Arnim) die Würde der Poesie als Kunst in etwas gewahrt. In Hamburg, wo namentlich in der dortigen berühmten Oper die letzte Zuflucht des marinistischen Geschmacks blieb und ein gebildeter Schüler der Italiener und Spanier Chr. Heinrich Postel noch einmal große Anläufe in Nachahmung Homers, ja in einem großen, nicht übel angelegten nationalen Heldenepos „Wittekind“ nahm; im Nordwesten Deutschlands entschied sich endgültig die Niederlage des litterarischen Prinzips, das vom Süd=

1) D. Nat.=Litt. Bd. 38. — 2) Ebd. Bd. 39, S. 383. — 3) Ebd. Bd. 39, S. 429.

osten aus seinen Siegeszug durch das Reich angetreten hatte. Der Streit, den der echteste Zögling der Hofschule und Boileaus, der geistreiche Epigrammatiker Christian Wernicke[1]) († 1710 als kgl. dänischer Resident in Paris) mit Postel führte, erscheint als der heftige Ausdruck einer ihrem Untergang zuneigenden Kultur, gleichsam die Krise einer Krankheit. Übrigens ist dieser durchaus persönliche Streit, in dem Wernicke einen der jetzt aufkommenden verlumpten Litteraten und seichten Romansudler[2]) Christian Friedrich Hunold (Menantes) vorschob und zu dem niedrigsten Mittel gemeiner Denunziation griff, ein trauriges Zeichen der damaligen litterarischen Zustände überhaupt. Zweifellos hat die in diesem Kapitel gekennzeichnete Geistesrichtung und Denkweise zur Zeitigung solcher faulen Früchte nur noch das Ihrige beigetragen.

---

1) D. Nat.-Litt. Bd. 39, S. 505. — 2) Kulturhistorisch interessante Probe ebd. Bd. 37, S. 480.

Achtes Kapitel.

Ansätze zur selbständigen Erneuerung der Nationallitteratur.

Es ist ein stehender Zug im alten Volksmärchen, den besonders das deutsche mit viel Zartheit und Innigkeit aufgenommen hat, daß der Prinz oder die Prinzessin im ärmlichsten Aufzuge, in trauriger und verachteter Gestalt auftritt. Wenn dann die Welt ihren Haß und Spott gegen die Ausgestoßenen des Glücks zum Höchsten gebracht hat, dann im unvermutetsten Augenblicke für sie und die Auserkorenen fällt die Hülle, unter der das arme Gotteskind zu leiden gehabt hat: das bescheidene Aschenbrödel steht, sich selbst nicht kennend, im glänzend erleuchteten Saale als hohe Fürstin da; der schwache Däumling, der alberne Heinz werden die Retter ihrer großen und klugen Brüder. „Diese Lehr, sagt ein wackerer alter Autor[1]), vernimmt man aus den wunderbarlichen Hausmärlein, welche ohne Schrift immer mündlich auf die Nachkommen geerbet werden und gemeinlich dahin sehen, daß sie Gottesfurcht, Fleiß in Sachen, Demut, Geduld und gute Hoffnung lehren. Denn die aller verachtetste Person wird gemeinlich die allerbeste."

Die verachtete deutsche Sprache mit ihrem immer geflickter und lumpenhafter werdenden litterarischen Gewande war damals daran, diese alte Märchenweisheit wahr zu machen. Zu derselben Zeit, da man in Frankreich, Italien und England ihr im engsten Bunde mit der „moskovitischen" die Bildungsfähigkeit abzusprechen pflegte und ein französischer führender Feuilletongeist (Bouhours) die Frage aufwarf, „ob ein Deutscher wohl ein bel-esprit sein"

1) Rollenhagen in der Vorrede zum Froschmeuseler.

d. h. überhaupt Geist haben könne: zu derselben Zeit rüstete sich eben diese Litteratur zu einem Höhenlaufe, wie er in dieser erhabenen Größe und zielbewußten Sicherheit in den neueren Zeiten ohnegleichen genannt werden muß. Mögen die anderen europäischen Litteraturen in einzelnen Gipfeln die Kette unserer klassischen Litteratur im ganzen überragen. Eine Gruppierung geistiger Größen in einer Zeit und einem Raume, wie sie von Klopstock und Lessing bis zu Herder, Schiller und den keiner fremden weichenden Höhen Kants und Goethes vorliegt, erscheint ohnegleichen seit den Tagen, da Äschylus, Sophokles und Euripides mit Sokrates, Platon und Aristoteles sich im selben Kreise berührten.

Um diese auffallende Wendung historisch begreiflich zu machen, möchten wir an die im Eingang dieses Buches gemachten Bemerkungen erinnern. Es waren in der That die besten Kräfte, die die humanistisch-reformatorische Bewegung gerade in unserer Nation zu lösen gehabt hatte, durch die Ungunst der Zeit hintangehalten worden. Dennoch waren sie einmal angeregt; sie waren latent, in gebundenem Zustande. Daß sie nun gerade zu dieser Zeit in Aktion traten und gerade in so abgeschlossenen und vollendeten Erscheinungen, das, will uns bedünken, kann freilich nicht erklärt werden. Selbst ein Hinübergreifen auf das politische Gebiet, wo die Gestalt Friedrichs des Großen, so ungnädig als möglich gegen den deutschen Geist, aber sein energischer Machtvertreter, gewöhnlich hilfreich auftreten muß, erscheint uns so unwürdig wie unbefriedigend. Jene geistigen Kräfte waren da und im besten Anlauf, bevor Friedrich seine Schlachten schlug. Sie fanden ihre höchste Bewährung gerade erst dann, als ihre Errungenschaften völlig zu nichte gemacht wurden durch die höchste Machtentwickelung des „Erbfeindes“ auf deutscher Erde, wie sie im 17. Jahrhundert vielleicht den völligen Untergang des Deutschtums zur Folge gehabt hätte. Die Erscheinungslehre des Geistes, die Weise seiner Offenbarung in Persönlichkeiten und durch sie in Völkern, ist ein Geheimnis übernatürlicher Art im Sinne des mechanischen Naturgesetzes. Wenn sie Gesetzen gehorcht, die wir mit dem Schauer des Weltgeheimnisses von ferne zu ahnen wagen, so können es nur sittliche Gesetze sein, die das Walten einer reinen erfüllenden wie versagenden Gerechtigkeit im Gange auch der Geistesgeschichte ankündigen. Es ist auch gar nicht das Ge-

schäft des Historikers, solche Gesetze zur Erklärung der Erscheinungen des Geistes einzuführen. Er läuft dadurch Gefahr, den Thatsachen, die ihm heilig sein müssen, Gewalt anzuthun und sein eigentliches Amt zu versäumen, welches darin besteht, die Geschehnisse für sich reden zu lassen; sie sagen zu lassen, was sie zu sagen haben.

Ein Ereignis von der Tragweite, wie die Schaffung der deutschen Geisteskultur durch die Männer des vorigen Jahrhunderts hat aber sehr viel zu sagen. Vornehmlich in unserer Zeit, wo man daran geht, sie unter dem Hohngeschrei unreifer Knaben jeden Alters und verschiedener Nationalität zu verwüsten. Es hat schon oft den Sinn ernster Betrachter gerade im Auslande, z. B. Carlyles, beschäftigt, in welch eigentümlichem Zusammenhang der positive Gewinn aus jener deutschen Geisteserute zu den negativen Resultaten der gleichzeitigen großen französischen Revolution steht. Hier der Zusammenbruch alles Bestehenden, Überdruß und Verzweiflung an der Welt, wie sie nun einmal ist; wilde Jagd nach unmöglichen Illusionen; schließlich ein blutiges Ende mit Schrecken und die Zuchtrute der Militärdespotie Napoleons. Dort Sammlung und Erneuerung aller Fäden der Kultur in großartiger Geistesüberschau; Rechtfertigung der Welt im sittlichen Bewußtsein; Neubegründung der Güter des Glaubens im philosophischen Idealismus; endlich Erhebung und Neugestaltung des Vaterlandes im Zeichen der Humanität und Freiheit.

Wenden wir uns nun der Geschichte dieser großen Geistesepoche im besonderen zu, so werden wir nicht umhin können, sogleich den eigentümlichen Ernst und die tiefgehende Teilnahme zu bemerken, mit der gerade die breiten Schichten der Nation, der wenig wohlhabende, meist arme Mittelstand, zu diesem Aufschwunge beitragen. Der Blüte der Hoflitteratur in Frankreich entspricht eine solche der Bürgerlitteratur in Deutschland. Gar wohl bezeichnet es den Sachverhalt, daß es gerade zwei Republiken sind, Hamburg und die Schweiz, von denen der Zug zur Selbständigkeit und damit zugleich die Loslösung von der französischen Abhängigkeit ausging. Daß ferner gerade Sachsen, das goldene Land der Hofdichter, die Hochburg des französischen Geschmackes werden mußte. Wir konnten den vorigen Abschnitt schließen mit dem Hinweise auf einen litterarischen Streit, der in der alten Hansastadt an der Elbe dadurch heraufbeschworen wurde, daß der Einfluß Boileaus mit einigen letzten Verehrern der italienisch-

spanischen Muster wie Postel und Barthold Feind sich kritisch auseinandersetzte. Damals waren es alte, wirkungslos gewordene Moderichtungen, hinter die sich die poetisch-patriotische Opposition der Hamburger steckte, und die von Wernicke vertretene neue Mode des französischen Klassizismus siegte bedingungslos in der öffentlichen Meinung. Genau dieselben Gegensätze aber kehren in dem großen Litteraturstreite wieder, der zwischen dem Leipziger Litteraturprofessor Gottsched und seinen Schweizer Kritikern Bodmer und Breitinger schließlich über das Prinzip der selbständigen Bildung unserer Poesie geführt wurde. In diesem fand Gottsched zu seiner bitteren und nach seiner Ansicht höchst gerechten Entrüstung nur den alten Feind des falschen Lohensteinschen Geschmacks, dem er gemeinsam mit den Schweizern methodisch Boileaus „Regeln" entgegengesetzt hatte. Daß diese selben Schweizer nun das (trotz früher Übersetzung im 17. Jahrhundert) erst damals eigentlich hinüberwirkende englische Epos, Miltons „verlorenes Paradies", als Muster aufstellen und gar das Gedicht eines regellosen Anfängers, wie Klopstocks Messias als nationale Geistesthat ausrufen konnten, das dünkte ihm unfaßbar und nur als Verrat an der guten Sache erklärlich. Dagegen sahen die Schweizer und ihre Freunde, die Verehrer Klopstocks, denen nach und nach, zumal nach dem Auftreten des siegreichen Genius poetischen Schwunges das Lohensteinsche Gespenst wesenlos geworden war, in Gottsched nur die Verkörperung jener platten Nüchternheit, jener prosaischen Scheu vor dichterischem Aufschwung, jener poesielosen Natürlichkeit und Verständigkeit, die als entgegengesetztes Extrem gegen die schlesische Schule bei uns Platz gegriffen hatte. Diesmal aber entschied sich die Sache anders als bei dem kleinen Hamburger Vorspiel. Die damals unterliegende aussichtslose Sache, die instinktive Gegenwehr der Vaterlands- und Poesiefreunde gegen die französische Prosa brach mächtig anschwellend durch: zum Siege auf der ganzen Linie.

Der Streit „der Leipziger und Schweizer", unter diesem Titel eine der bekanntesten Rubriken unserer Litteraturgeschichte, hat seine Berühmtheit zweifellos mehr durch seine symptomatische Bedeutung, als durch sich selbst erlangt.[1] Die Kreise, die er im ganzen Vaterlande schlug, die Menge der Federn, die er in

[1] Vgl. Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. 2 Teile. Frauenfeld 1888.

Bewegung setzte, die großen Kräfte, Klopstock, Lessing, Wieland, die zeitlich an ihn anknüpfen: alles das stellt ihn als den ersten entschiedenen Ausdruck jenes bis dahin noch nicht erhörten litterarischen Interesses hin, das damals die Nation, wie sonst nur religiöse oder politische Fragen, zu beherrschen begann. Was den Streit selbst anlangt, so waren, wie gezeigt, die ihm dunkel zu Grunde liegenden Empfindungsgegensätze gewichtiger, als die durch ihn zu Tage geförderten Gedanken oder gar Erkenntnisse. Viele Beteiligte wußten gar nicht, worum es sich handelte. Sie schrieen nach der Mode mit, wechselten den Standpunkt nach dem Ansehen der Leiter. Der Umstand, daß Gottsched in dieser Hinsicht schließlich so ganz den kürzeren zog, hat ihn in der Folgezeit zu einem Popanz der Litteratur gemacht. Diese ungerechte Beurteilung seiner erstaunlich vielseitigen und meist verdienstlichen Wirksamkeit für die Erhöhung und Ausbreitung des litterarischen Niveaus im Vaterlande hat erst in neuester Zeit eine objektive Würdigung vom rein litterarhistorischen Standpunkte widerlegen können.[1]) So lange man noch in der durch sie eingeleiteten litterarischen Bewegung mitten innestand, war man ebenso geneigt die Bedeutung und namentlich die Originalität der Schweizer zu überschätzen. So sehr nun in dieser Hinsicht ihr Vorzug vor Gottsched anzuerkennen ist, so besteht dieser doch weit mehr in Eifer und gutem Willen als wirklicher höherer Erkenntnis der poetischen Kunst und ihrer Aufgaben. Gottsched sowohl als bei all ihrer Lebendigkeit und Oppositionsfreude auch die Schweizer sind, wie die deutschen Poeten vor ihnen, mehr Berichterstatter der durch den Humanismus angeregten internationalen theoretischen Erörterungen poetischer Fragen, als selbständige Systematiker, die mit eigenen neuen Ideen vor das Publikum getreten wären.

So faßten sie selbst und ihre Zeit auch gar nicht ihr Programm auf. Als die Züricher Freunde, die Professoren Joh. Jak. Bodmer (1698—1783) und Joh. Jak. Breitinger (1701 bis 1776) im Anfange der zwanziger Jahre zuerst mit einer auffallend litterarisch gehaltenen „moralischen Wochenschrift“, den „Diskursen der Maler“[2]) ihr Werk begannen, da war ihr höchstes Ziel — Opitz und Bekämpfung des Lohensteinschen Geschmacks. Die moralischen Wochenschriften waren uns von England herüber-

1) Th. W. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848. — 2) Vgl. D. Nat.-Litt. Bd. 42, S. XIII und 1 ff.

gekommen. Sie wurzelten im politischen Zeitalter. Weltkenntnis, Weltbildung war ihr Ziel. Charakter und Temperamentsschilderungen, Warnung vor gesellschaftlichen Untugenden mitunter mit aktuellen persönlichen Spitzen, daneben allerlei Unterhaltung, Anekdoten und Klatsch bilden den durchschnittlichen Inhalt. Steele und Addison, moderne Journalisten im vornehmeren Stile, hatten durch ihre 1709—1713 zur Erscheinung gelangenden Zeitschriften Spectator, Tatler und Guardian auch in Deutschland größten Erfolg, wo sie unmittelbar zu einer Unmenge Nachahmungen anregten. Die wichtigsten sind nach der genannten Züricher Zeitschrift, der „Hamburger Patriot" (1724), die Leipziger „vernünftigen Tadlerinnen" (1725) und der „Biedermann" (1727), in denen Gottsched auf den Plan trat. Unsere Schweizer nahmen von ihren englischen Mustern aber allerlei Besonderes in ihre Zeitschrift hinüber. In England waren wichtige Bereicherungen des Ideenvorrats der Menschheit gelungen. Newton hatte der Natur ihre Gesetze, dem Lichte seine Eigenschaften mit glänzender mathematischer Vorstellungskraft abgelauscht. Locke arbeitete den Beobachtungen des Physikers vor durch eine in seinem Geiste gehaltene, die Erfahrung der Sinne ausschließlich befragende Erkenntnistheorie. Der „menschliche Verstand" ist nach ihm eine leere Tafel, auf die lediglich die Eindrücke der Außenwelt Vorstellungen, Gedanken, Ideen einschreiben. Manches von diesen allerneusten Lehren floß in die populäre Darstellung der englischen Journale ein. Eigenartig, aber dem tieferen Verständnis erklärlich genug gab diese streng physikalisch gehaltene, mechanistische Denkweise der poetischen die Mittel an die Hand, zur Klarheit über sich selbst zu gelangen. Der Begriff der Einbildungskraft, der Phantasie, gerade in dem abgeschlossenen Zeitraum der Dichtung der hervorstechende gegenüber den Bereichen des Gemütes und der feiner abgestuften Empfindung, war in seiner Natur und Bedeutung noch kaum in Betrachtung gezogen worden. Gleichwohl lebte die Poesie des Zeitalters von der rein malerischen Seite der Einbildungskraft. Daß die Poesie eine Malerei in Worten sei, das Horazische „ut pictura poesis", war eines der wenigen ästhetischen Erkenntnisse, auf denen man unbedingt sicher zu fußen glaubte. Alle Verirrungen des poetischen Geschmacks flossen aus dieser Quelle.

Von einem dunkelen Gefühle dieses Sachverhaltes beherrscht

machten sich die Schweizer „Maler“ an eine Anwendung ihrer theoretischen Ergebnisse auf die Kritik der zeitgenössischen Dichtung. 1727 erschien als Vorläufer einer umfassenden Neubegründung der gesamten Kunsttheorie, die freilich nur sehr teilweise zur Ausführung gelangt ist, die anonyme Schrift „von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmackes, oder genaue Untersuchung aller Arten Beschreibungen, worin die auserlesensten Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freiheit beurteilt werden“. Allem Anschein nach ist der systematische Teil des Buches von Bodmer, der kritische von Breitinger.[1]) Die „berühmtesten Poeten dieser Zeit“ hatten sich auf den rein natürlichen Gebrauch der Einbildungskraft, auf bloße Beschreibung der Natur als auf ein unangreifbares Prinzip zurückgezogen. Der Hamburger Senator Barthold Heinrich Brockes[2]) (1680—1747) hatte ein ungemeines Glück damit gemacht, daß er die ihm wie vielen seiner poetischen Zeitgenossen anhaftende marinistische Bildersucht gleichsam in die Natur hinüberrettete und durch die der Zeit sehr gemäße Idee der Rechtfertigung Gottes aus seinen Werken verklärte und adelte. Sein „irdisches Vergnügen in Gott“, von dem seit 1721—1746 immer neue, schließlich neun Bände anhaltenden Entzückens über alle möglichen Gegenstände der Naturgeschichte dem anfänglich gleich entzückten Publikum vorlagen, bedeutet bei all seiner oft wohl komisch wirkenden Harmlosigkeit die Eröffnung einer noch ungepflegten Seite des poetischen Schaffens. Aus der Art, wie die Schweizer Brockes und seine Freunde — unter ihnen zumal den schon erwähnten, mit Brockes früher in Hamburg zusammenwirkenden sächsischen Hofdichter König — besprechen, ist fortschreitende Vertiefung in die inneren Ansprüche poetischer Darstellung nicht zu verkennen. Namentlich der feingeistige Breitinger hat davon in der „kritischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse“ (1740) ein bemerkenswertes Zeugnis abgelegt.

Bald boten sich würdigere Kräfte zur Beurteilung, in denen die Theorien der Schweizer praktisch wirksam zu werden begannen. Karl Friedrich Drollinger in Basel (1688—1742) und Albrecht von Haller[3]) aus Bern (1708—1777), der große Naturforscher, zeigen die Brockessche Richtung in größerer Freiheit

1) Vgl. Braitmaier a. a. O. S. 68. — 2) D. Nat.-Litt. Bd. 39, S. 273—382. — 3) Ebd. Bd. 41, 2.

und Vertiefung. Die Landsleute der Züricher Kritiker treten in vielfacher Beziehung als lebendige Muster ihrer Theorien ihnen zur Seite. Beide verachteten gleichmäßig die bodenlose Verflachung der Reaktion gegen die Schlesier, denen sie selbst lieber ihre poetische Bildung verdankten, als den „Gelegenheitsreimern", den „nüchternen Schreiern" der Hof- und Familienfeste. Drollinger verspottete den kahlen Zwang der modischen Reimerei. Er war der erste, der die Unangemessenheit des Alexandriners für unsere Dichtersprache erkannte und durch seine Satire auf diesen herrschenden Vers seinen alsbald bevorstehenden endlichen Fall vorbereitete. Er wies auf die Art der Engländer und der Alten hin. Er haßte den Reim, der bei uns den freien Erguß großer lyrischer und dramatischer Stimmungen klingelnd unterbreche. Gefühlserguß, Herz, Stimmung alles auf dem Untergrunde eines großen religiösen Empfindens sind das Element echter Poesie. Ihm darf die platte korrekte Verständlichkeit im Moment der Weihe wohl geopfert werden. Das ist jene Poesie, die uns bald in Klopstock in ihrer höchsten Erhebung aber auch wohl Ausschreitung nach Seiten der Dunkelheit und des Überschwanges begegnen wird. Bei Haller war es namentlich diese Dunkelheit, die das Ergebnis weiter Gedankenreihen in einen Orakelspruch zusammenfaßte, welche ihn bald zum ersten heimischen Angriffsobjekte der mit der Schweiz zerfallenen Sachsen machte. Breitinger übernahm „die Verteidigung der Schweizerischen Muse Albrecht Hallers" (1744). Haller selbst hat sich nie in diese Kämpfe gemischt.[1]) Ein ebenso frühreifer, als überlegener und umfassender Geist hat dieser rastlose Gelehrte durch die poetische Bethätigung seiner Jugend (1732) seit langer Zeit wieder dem Vaterlande den Beweis gegeben, daß die Dichtung ein Ausfluß des höchsten geistigen Bestrebens sein könne. Später bereute er als melancholischer überarbeiteter Gelehrter diese poetischen Jugendsünden, das berühmte vielgesungene Liebeslied an seine „Doris", seine spätere erste Gattin, und ähnliche Aussprachen eines jugendlichen, von einer Empfindung vollen Herzens. Nur die Politik, in der anschwellenden Revolutionsstimmung des Jahrhunderts immer weitere und kühnere Kreise schlagend, vermochte ihn noch als Greis zu halb poetischen Gebilden anzuregen: zu Staatsromanen, in denen er Despotie (im „Usong"[2]), konstitutionelle

1) S. Hallers eigene Bekenntnisse darüber an Fr. v. Gemmingen D. Nat.-Litt. Bd. 41, 2, S. 156. — 2) Ebd. Bd. 41, 2, S. 164 ff.

Monarchie (der angelsächsische König Alfred) und Aristokratie (Fabius und Kato), die heimische, ihm anfangs wenig günstige Verfassung seiner Vaterstadt Bern, gegen einander abwog. Und dennoch sind gerade jene frühen Erzeugnisse seines Geistes, die von ihm geblieben sind, die seinen Namen noch heute bekannt machen; nicht seine alles erschöpfende, aber doch schon während ihrer Ausarbeitung überholte, in ihrer Exaktheit einseitige Physiologie, nicht seine Experimente und Einzeluntersuchungen auf allen naturwissenschaftlichen Gebieten, nicht seine zahllosen Rezensionen in die von ihm während seiner Göttinger Professur begründeten „Göttinger gelehrten Anzeigen". Denn das Fachwerk der Wissenschaft ist dem Wandel des Zeitgeistes unterworfen, nur was im rein Menschlichen einmal echt, groß und wahr sich ausgesprochen hat, spricht gleichmäßig an zu allen Zeiten. Hallers Dichtung giebt die Stimmungen und Gedanken eines bedeutenden und vielumfassenden Geistes bei persönlichem lebendigen Anlaß. So entstanden auch seine größeren satirischen und betrachtenden philosophischen Gedichte „über den Ursprung des Übels", die von jener Zeit heftig in den Vordergrund gedrängte philosophische Frage; über die „Ewigkeit", über die „Falschheit menschlicher Tugenden", letzteres in einer Krankheit. So entstand auch bei Gelegenheit einer Fußwanderung durch das heimische Hochgebirge Hallers berühmtestes Gedicht „die Alpen" (1728). Hier ist die Brockessche mechanische Naturschilderung der göttlichen Zweckmäßigkeit zu der Höhe einer philosophischen Erkenntnis der Natur in ihren Bezügen zum Menschen und seinem Lebenszweck erhoben. Die Größe der Alpenlandschaft, die sittliche Unberührtheit ihrer damals geradezu verachteten Bewohner wird nicht ohne satirischen Zug der Kleinheit und Verderbtheit des Zeitgeistes entgegengestellt. Auch hier kündigt sich eine poetische Stimmung an, die alsbald gleichfalls von einem Schweizer (der französischen Kantone), Rousseau, leidenschaftlich ausgesprochen, gerade für Deutschland von einschneidender Bedeutung werden sollte. In unseren Klassikern, vornehmlich Schiller, tönen noch viele der von Haller damals angeschlagenen Akkorde erkennbar nach.

Wir sehen also, daß bei aller Unfertigkeit in ihrem theoretischen Tasten die Schweizer früh den Vorteil lebendiger dichterischer Quellen auf ihrem abgelegenen Wege hatten, die früher als man es ahnte zu einem stolzen Strome anschwellen sollten. Gerade

das Umgekehrte bezeichnet Gottsched und seine Sache. Gottsched ist ebenso sicher, ebenso fertig in seiner Grundanschauung, ebenso wirksam in der Beherrschung des Zeitgeistes vom Mittelpunkt des gebildeten Deutschlands aus, als seine breite litterarische Heerstraße sich ohne poetische Ausbeute und schließlich völlig aussichtslos erwies. 1724 kam der erst vierundzwanzigjährige Ostpreuße, seine Riesengestalt vor seines Königs militärischem Wohlgefallen sichernd, nach Leipzig. Er kam geradezu mitten in den ihm vorgezeichneten Kreis. Der Professor Burkhard Menke, der Sohn des Begründers der ersten wissenschaftlichen Litteraturzeitung, der Leipziger Acta eruditorum, Vorsitzender einer poetischen Gesellschaft und als „Philander von der Linde" eine der Spitzen der modernen französischen geschmackvollen Nichtssagerei, diese einflußreiche litterarische Persönlichkeit nahm ihn als Erzieher in ihr Haus. Gottsched war sofort in seinem Fahrwasser. An der Universität, in der poetischen Gesellschaft, die er mit deutlichem Hinschielen auf die Académie française in Paris in eine „Deutsche Gesellschaft in Leipzig" umwandelte, in der Litteratur als Herausgeber der oben erwähnten moralischen Wochenschriften, überall faßt er ohne Zögern herrschkundig festen Fuß. Ein kleines aber leicht beigelegtes Scharmützel mit den Schweizern kündigt sogar schon in den harmlosen „Tadlerinnen" und dem „Biedermann" das später streitbare Parteihaupt. Er behandelte neben der Philosophie, die er als ordentlicher Professor vertrat, die Redekunst, die Dichtkunst, für die ihm außerdem eine Professur eingeräumt war, alsbald in kanonischen Lehrbüchern. Später reihte er noch eines der deutschen Sprache an, der in seinen centralisierenden litterarischen Bestrebungen bei der Fülle und Gegensätzlichkeit der deutschen Mund- und damals noch Schreibarten mit sein Hauptaugenmerk zufallen mußte. Für alle diese Dinge ward sein örtlicher Standpunkt maßgebend, und er gehörte an den Ort, wo er stand. Die französische Hoflitteratur, die rings um ihn gelesen, die Sprache, die rings um gesprochen wurde, starr und ausnahmslos „nach *gewissen* Regeln" im ganzen Vaterlande zur ausschließlichen Herrschaft zu bringen, das erkannte er bald für seine Lebensaufgabe, der er — schließlich unter dem Hohn und Spott des litterarischen Mißerfolges — bis an sein Ende (1766) nicht einen Augenblick untreu geworden ist.

Zunächst freilich war sein Erfolg unbestritten, das vierte Jahrzehnt des Jahrhunderts hat er als jener diktatorische Litteraturprofessor beherrscht, für den sein Name klassisch geworden ist. Gottscheds Verdienst hierbei liegt darin, worin auch seine schließlich bis zur allgemeinen Lächerlichkeit erkannte Schwäche und Beschränktheit liegt. Die französische Litteratur war eine grande littérature, der Stolz und das gemeinsame Hauptinteresse der ganzen Nation. Sie war ferner klassisch geworden; ihr Ansehen galt unbestritten in allen Ländern, sie hatte die Griechen und Römer erreicht, sie erfüllte und ersetzte zugleich das Ideal der Renaissance. Was konnte man Besseres thun als diesem erfüllten Ideale nachstreben, zumal seine Erreichung, wie die Theoretiker der französischen Akademie und zumal der geistreiche poetische Apostel der neuen litterarischen Ära, Boileau, klärlich nachzuweisen schienen, nur an die Innehaltung klarer und gewisser Regeln geknüpft war. Gottscheds „kritische Dichtkunst" (1730) war das poetische Evangelium, das ein Leipziger Professor nur immer Boileaus art poétique an die Seite setzen konnte. In steifer Würde, mit der ganzen Poetikenweisheit des 16. und 17. Jahrhunderts aus Menkes Bibliothek beladen, folgt die Prosa des Magisters am Pleißestrand den geistspielenden Alexandrinerpas des eleganten Pariser Plauderers. Boileaus „raison", die ganz dem „bon sens" zustrebte, seine „Wahrheit", die reine, kahle Natürlichkeit war, entsprach dem Geiste des Schülers des Hallischen Philosophen Wolf, der ihm die Philosophie von Descartes und Leibnitz „offenbarend" in den hand- und fußgreiflichen Satz vom zureichenden Grunde aufgelöst hatte. Wie der Cartesianismus und der Hof des „großen Königs" bei der nüchternen Eleganz des französischen Klassizismus, so stand der Wolfianismus und der Geist des Leipziger Professors bei der „regulierten" deutschen Poesie Gevatter. Es geschah das Unerhörte, daß eine philosophische Fakultät die Krönung und Herausgabe des deutschen Nationalepos (den von Gottsched Klopstock entgegengesetzten „Hermann" von Schönaich) übernahm; das Unerhörteste, daß ein Leipziger Professor eine der verachteten wandernden Komödiantentruppen in seine Pflicht stellte und mit seiner Frau Gemahlin um die Wette Stücke für sie schrieb und einrichtete. Die bekannte Schauspielerin Neuber, aus bürgerlichem Honoratiorenstande einem rohen Vater mit einem Studenten entlaufen, übernahm damals mit ihrem Manne die Leitung einer der aus

Veltheims (Veltens) lange zusammengehaltener Truppe[1]) abgezweigten Gesellschaften. Sie war eine gescheite, gesellschafts- und bildungsfähige Frau neben der geschickten Schauspielerin. Die Anlehnung an den angesehenen Mann und die Interessen der gelehrten Litteratur mußten sie und den ganzen Stand heben. Sie bot ihre Hilfe Gottsched an, um das praktisch durch Musteraufführungen zu erreichen, was Boileau jenseits des Rheins durch das Gewicht seiner Autorität erlangte: die Burleske, „die Pickelheringspossen", die selbst Molières Genie nicht ganz verschmähte, von der großen Scene zu vertreiben, auf ihr ein reguläres Theater der Gebildeten zu schaffen.

Der „Hanswurst" beherrschte in jener Zeit, deren vorherrschenden Ton wir im vorigen Kapitel charakterisiert haben, die deutsche Bühne vollständig. An entgegenkommender Stätte, in Wien, wo der Pater Abraham a Sankta Clara die Kanzel vertrat, konnte er in dem berühmten Komiker Stranitzky († 1727) eine klassische Figur erzeugen, die in ihren festgehaltenen Improvisationen litterarisch fortlebt. Neben der Oper, in die er ungescheut mit seinen Späßen eingriff, war Hanswurst mit seinen allzeit aktuellen Improvisationen der Vertreter der dramatischen Kunst. Gegen beide, gegen die Oper wie gegen den Hanswurst, eröffnete nun Gottsched einen wütenden Kampf. Daß er durch denselben dem Drama überhaupt erst Terrain in Deutschland erwarb, dies große Verdienst vergißt man gewöhnlich über der stürmenden Opposition, mit der das deutsche Drama in Lessing das von ihm einzig vertetene französische verdrängte. Gottsched hat hierin besonders in dem litterarisch zurückgebliebenen katholischen Deutschland erst eigentlich gewirkt, nachdem seine Rolle im evangelischen bereits völlig ausgespielt war. Ayrenhoff vertritt noch Ende des Jahrhunderts in Wien das klassische Drama der Franzosen. Freilich waren es weniger Einsichten, die Gottsched bei diesem Kampfe leiteten, als seine völlig unmusikalische Natur und seine berufene Witzlosigkeit. Das klassische französische Drama war ihm der Gipfel aller Kunst, weil seine Theorie, seine „Regeln" seinem dürren Schulverstande einleuchteten. Es war ein naturalistischer, verstandesklarer Zug, der entgegen den Genieschwüngen der Phantasie darauf hielt, den Boden der Wirklichkeit auf der Scene nicht zu verlassen.

1) Vgl. Karl Heine, Johannes Velten, 1887, und Das Schauspiel der d. Wanderbühne vor Gottsched, 1889.

Die Franzosen fühlten sich nicht beengt durch die Forderungen, welche die Theaterzeit und den Theaterort für die eng umgrenzte theatralische Handlung thatsächlich innegehalten wissen wollten. Sie fesselt bis auf den heutigen Tag zumal im ernsten Drama weit weniger die vielseitige Beleuchtung der Charaktere, die Ausschöpfung aller ihrer Welt- und Lebensbezüge und die dadurch erfolgende innere Vertiefung, das gleichsam natürlich notwendige Reifen einer dramatischen Handlung, sondern der unmittelbare Vorgang selbst, le fait, das Greifbare daran, der Konflikt und seine steigende Zuspitzung. Sie freuen sich der Debatte, des Hin- und Herschwankens in der Möglichkeit des Ausgangs für die Gegenspieler, der Überraschung durch die endgültige Entscheidung. Der Reiz der Spannung ersetzt ihnen den steigenden Anteil am tragischen und komischen Geschick, der im höchsten Sinne dramatisch ist. Etwas von der Gerichtsverhandlung oder einem Kriegsplan haftet daher jedem französischen Drama an. Es soll, es muß sich Schlag auf Schlag an Ort und Stelle abrollen. Seine Anlage nach dieser Richtung erfordert eine hochausgebildete Technik, die damals freilich erst in den Anfängen war, wo Held und Heldin in den Persönlichkeiten ihrer Vertrauten (confidents) oft nur reine Notbehelfe für die dramatische Exposition zur Seite hatten. Daß hier aber überhaupt technische, schulmäßige Aufgaben zu lösen waren, mußte den Geist eines Professors wie Gottsched lebhaft dafür einnehmen. Dazu kam, daß die Autorität der Alten damals völlig unbestritten auf der Seite dieser Bühnenpraxis stand, die im übrigen den modernen Bedürfnissen der Gesellschaft in ihren Liebespaaren, ihrer zeitgemäßen Anschauungsweise, ihrem feinen Tone durchaus entgegenkam. Auch diese Seite: die Wohlanständigkeit, die Art des Ausdrucks u. s. w., war durch die Franzosen geregelt. Ein Professor wie Gottsched vergab sich nichts, wenn er es unternahm ein von hoher Stelle gelehrter Autorität wie die französische Akademie genau normiertes Gebiet selbst zu bearbeiten. Addison, der englische Anreger der von Gottsched eifrig gepflegten moralisch-litterarischen Zeitschriften, hatte damals ein Drama nach dem Muster der Franzosen geschrieben, das den Selbstmord des jüngeren Cato nach dem Siege Cäsars zum Gegegenstand hatte. Gottsched ließ sich ganz äußerlich, wie er vorgab, davon anregen, dasselbe für Deutschland zu leisten. Sein tragisches Opus benutzt aber

nicht bloß die äußere Anregung des bekannten englischen Stückes, sondern zugleich stillschweigend sehr wörtlich das minder bekannte gleichstoffige Drama eines Franzosen Deschamps. Diese stolze tragische Geburt „Der sterbende Cato"[1] (1732) zubenannt, bezeichnet die Erhebung des unter Gottscheds Leitung angelegten Repertoires französischer Übersetzungen für das Neubersche Theater zu einer „deutschen Schaubühne nach den Regeln der Griechen und Römer eingerichtet" (von 1740—1745 in sechs Bänden gesammelt).

Gottscheds Gattin[2], eine Danzigerin (geb. Culmus), von früher Jugend mit gelehrten Neigungen und durch sie auch mit Gottsched bekannt, der sechs Jahr gelehrt mit ihr korrespondierte, ehe er sie (1735) heiratete — diese wackere, ihm an Feinheit und Takt weit überlegene Frau war hierbei sein bester Bundesgenosse. Die Originalbeiträge, mit denen sie neben ihren Übersetzungen wie ihr Herr Gemahl auf tragischem, auf komischem Gebiete das deutsche Theater bereicherte, sind, nicht bloß für uns heute, ganz unverhältnismäßig viel genießbarer zu achten. Ihr Muster konnte freilich kaum die Charaktervertiefung und Lebensüberschau eines Molière werden. Aber es berührt gerade angenehm, daß sie sich genau in den Grenzen ihres poetischen Vermögens hält. Die Durchschnittsfläche der bürgerlichen Sphäre, die damals von England aus gegenüber den cynischen Ausschreitungen der französischen Frivolität auch in Paris in Roman und Lustspiel begünstigt wurde, hat der Gottschedin ihre gerade bei uns so nachhaltig wirksame Einführung in die Litteratur zu danken. Sie hat den bereits rührsamen Komödiendichter Destouches übersetzt; sie hat die französische Persiflage weiblicher Übergriffe auf geistigem Gebiete auf deutsche Verhältnisse, „die Pietisterei im Fischbeinrock", übertragen; sie hat in selbständig erfundenen Lustspielen, am gelungensten im „Testament"[3], einer Erbschleicherkomödie von groben aber glücklich angelegten Zügen, das bisherige schmutzige Possenniveau um ein Bedeutendes zu heben gewußt. Noch manche aussichtsreichere Kräfte regen sich bereits in Gottscheds deutscher Schaubühne. Holberg, der dänische Lustspieldichter, niederländisch derb, unübertroffen in der Karikatur beschränkter Spießbürgerei, tritt in seiner Eigenschaft als Professor trotz seiner Harlekinsneigungen Gottsched gut empfohlen, in das Bereich des deutschen Theaters.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 42, S. 55. — 2) Vgl. Paul Schlenther, Frau Gottsched. 1885. — 3) D. Nat.-Litt. Bd. 42, S. 255.

Ein frisches, einheimisches Talent, der bald näher zu beleuchtende Johann Elias Schlegel, versucht sich mit lebendigem Eifer im Lust- und Trauerspiel.

Es konnte gar nicht fehlen, daß ein Mann von so geringer Geisteshöhe und im Grunde so wenig innerem Verhältnis zu der Sache, die er vertrat, wie Gottsched, durch den Erfolg blind und toll gemacht wurde. So lobenswert seine immerhin beschränkten Bemühungen erschienen, so unerträglich wirkt die schreibfertige Gedankenlosigkeit, der Hochmut, vor allem die tyrannische Ausschließlichkeit, mit der er die erlangte Stellung alsbald auszunützen begann. Zuerst muß das seine Leipziger Gesellschaft gefühlt haben, der er 1738 wegen Lohensteinscher Ketzereien eines Mitglieds mit der Erklärung seines Austritt die Pistole auf die Brust zu setzen glaubte. Sie nahm zu seiner Verblüffung das Abschiedsgesuch ihres Präsidenten ruhig an. Die „kritischen Beiträge", die Gottsched (seit 1732) in ihrem Namen herausgegeben[1]), aber fast ganz selbständig geschrieben hatte, beleuchteten ingrimmig nunmehr das wahre Sachverhältnis. Die Gesellschaft, mit der Gottsched so große Dinge vorgehabt hatte, verfiel und ging sang- und klanglos unter. Die „kritischen Beiträge" führte Gottsched als „von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur ausgehend", fort. Allein diese bis dahin nur verdienstvolle Litteraturzeitung, die unter veränderten Titeln („Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste", „Das Neueste aus der Anmuthigen Gelehrsamkeit") bis 1762, dem Todesjahre seiner gleich unermüdlichen Mitarbeiterin, vier Jahre vor seinem eigenen Tode erschien, verlor mit ihrem Einfluß mehr und mehr auch ihre frühere verständige Haltung, das früher erkennbare Streben nach Fortbildung und Vertiefung. Eifriges Kompilieren, worin Gottscheds Stärke lag, konnte am wenigsten in einer Zeit vorhalten, in der alles nach selbständiger Durchdringung des Gehalts der von außen kommenden Ideen strebte.

Nichtsdestoweniger gebärdete sich Gottsched als unbestrittener und unbestreitbarer Inhaber aller Autorität der von ihm zusammengetragenen Regeln. 1736 veröffentlichte Bodmer einen ästhetischen Briefwechsel, den er mit dem italienischen Grafen Conti, dem Verfasser einer Vergleichung der italienischen und französischen tragischen Poesie, über „die Natur des poetischen Geschmackes" geführt hatte,

1) Vgl. D. Nat.-Litt. Bd. 42, S. XXXI.

zugleich mit einer Untersuchung über das Erhabene und die poetische Gerechtigkeit im Trauerspiele. Gottsched urteilte bei aller Zustimmung, er enthalte nur die Ausführung des betreffenden Kapitels seiner „kritischen Dichtkunst". Auch sonst setzte er eine etwas gönnerhafte, namentlich in englischen Litteraturangelegenheiten wohlwollend abmahnende Miene auf. Bodmer, der früher (1734) in einer poetischen Charakteristik der deutschen Litteratur Gottsched sogar feiernd angesungen hatte, mochte endlich diese Verschiebung des litterarischen Gewichts zu Ungunsten seiner Eitelkeit und der von ihm im Innersten ausschließlich verehrten Sache drückend empfinden. Der offenbar wohl vorüberlegte Schlag, den er mit Breitinger 1740 ausführte, sah gegenüber Gottscheds autoritativer Entwicklung allerdings wie eine litterarische Schilderhebung aus. In diesem Jahre erschienen von den beiden Schweizern drei umfangreiche Werke mit sehr selbstherrlicher Haltung und ausgesprochen ungottschedischer Eigenart: Breitingers „kritische Dichtkunst"[1]), schon durch ihren Titel den auf Äußerlichkeiten erpichten Leipziger Professor herausfordernd, und seine schon oben erwähnte zeitgenössische Kritik in der „kritischen Abhandlung von den Gleichnissen". Ferner Bodmers Verherrlichung seines geliebten Milton an der Hand einer „kritischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie", woran sich unmittelbar im nächsten Jahre „kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter" schlossen. Soviel „Kritik", die nicht von dem ausschließlichen Inhaber der kritischen Dichtkunst in Leipzig ausging, mußte diesen notwendig verstimmen. Aber daß er seinem Ärger in so plumper und gradezu kindischer Weise Luft machte, mußte ebenso notwendig die Befürchtungen, die er von dem selbständigen Auftreten der Schweizer für sein Ansehen hegte, in ausgedehntestem Maße wahrmachen. Er urteilte, daß man aus Breitingers „kritischer Dichtkunst" die überdies doppelt so teuer als die seine sei, das Dichten niemals lernen und daher sein Geld zu spät bereuen werde. Seine ganze Galle gegen Milton, den Bodmer schon 1732 übersetzt hatte, den er ihm aber damals hatte hingehen lassen, läßt er jetzt auf Unkosten von Bodmers Eitelkeit aus. Bodmer — der sich über die kaltsinnige Aufnahme seines Milton beschwert hatte — denke wohl, man müsse ein Buch bewundern, weil

1) Das für die Schweizer bedeutsamste Kapitel „Über das Wunderbare" daraus s. D. Nat.-Litt. Bd. 42, S. 155.

es ihm gefalle und er es übersetzt habe. Die sofortige litterarische Ächtung der Schweizer als Landsmannschaft findet ihren Ausdruck in einer echt meißnisch sprachrichterlichen Verpönung der mundartlichen Eigenheiten ihrer Schreibart, die besonders Haller traf, dessen „Schweizerische Muse“ ja Breitinger verteidigte.

Wütete Gottscheds kindische Eitelkeit nur in groben Ausfällen, so war die Kampfesweise der den Fehdehandschuh unmittelbar aufnehmenden Schweizer ein ausgesonnener Vernichtungsplan, der mit allen Mitteln ätzenden Spottes, mit einer Auswahl von litterarischem Gift arbeitete, wie es in Deutschland bislang unbekannt war. Wie es das gemeinsame Schicksal solcher litterarischer Fehden ist, so interessiert auch diese die Nachwelt um so weniger, je mehr sie die Zeitgenossen in Spannung und Mitleidenschaft erhalten hat. Die Flugschriften und Pasquille, die herüber- und hinüberflogen, sind bis auf die Sammlung, welche die Schweizer von 1741—1744 in einer geordneten Folge von zwölf Stücken davon veranstalteten, litterarhistorisch so gleichgültig wie die Namen der Rufer, die in diesem Streit erstanden. Und das Interesse in jener Sammlung wendet sich heute mehr der einen Abhandlung zu, die Bodmers verdienstvolle Bemühungen um die Wiedererweckung der altdeutschen Dichtung (Nibelungen)[1]) einleitet, als allen litterarischen Witzeleien und den Verheißungen der eigenen Muse, auf die wir noch in anderem Zusammenhange zurückkommen. Zur Charakteristik verweisen wir auf die überbreite und steife Parodie, in der Bodmer — zunächst ohne sie zu veröffentlichen — damals Gottsched die Rolle seines unglückseligen tragischen Cato wörtlich durchführen läßt.[2]) Dies geschieht mit gelegentlicher unanständiger persönlicher Anzapfung, die trotz aller Verwahrung Bodmers an die schmähliche Pasquillantenmanier des 17. Jahrhunderts erinnert, auf dem Hintergrunde der elenden Theaterkonkurrenzplänkelei, die sich gleichfalls des lohnenden Litteraturkrieges bemächtigte. Die früher so ergebene Neuberin, die ihr Spielprivileg für Sachsen bis auf Leipzig eingebüßt hatte, rächte sich an dem Litteraturchef, der jetzt wie früher mit ihr mit ihrer Nachfolgerin, der Schönemannschen Truppe, arbeitete. Wie sie früher Gottsched zu Gefallen den verhaßten Hanswurst feierlich auf der Bühne verbrannt hatte, so erweckte sie ihn jetzt

1) Vgl. D. Nat.-Litt. Bd. 42, S. 181. — 2) Ebd. Bd. 42, S. 127.

eigens zu dem Zwecke, um auf Unkosten des Gewaltigen die tollsten Possen zu üben. Ein leichtfertiger Litterat, J. Chr. Rost, bei dem frivolem Hofe in Dresden wohl angeschrieben, brachte den ganzen Theaterskandal in einen gereimten Kladderadatsch „Das Vorspiel". Die gleichfalls für immer beseitigte Oper erschien wieder auf dem Plane des regulierten Leipziger Theaters. Rost verfehlte nicht auch daran seine boshaften Späße zu knüpfen. Als der wutschäumende Gottsched sich in Dresden beim Grafen Brühl beschweren wollte, fand er Verfasser und Opus dort schon vor und hatte zum Schaden den Spott feixender Gesichter. Dieser Unfug riß jetzt nicht mehr ab und bildete bald eine stehende Würze des Leipziger Lebens. Doch gravitätisch, ohne den immer allgemeiner werdenden Spott zu beachten, wandelte Gottsched weiter, wie durch die Gassen der heimischen Stadt, so durch die Hallen der früher beherrschten Litteratur. Die Universität ersetzte ihm reichlich seine öffentliche Niederlage, unter der nur seine feiner fühlende Frau tief litt, wie ihr liebenswürdiger Briefwechsel verrät. Gottsched war fünfmal Rektor und häufte akademische und offizielle Ehren bis an seinen Tod. Friedrich der Große berief ihn zum Vortrag als offiziellen Vertreter der deutschen Litteratur, hörte aber auch Gellert, in dem Gottsched zuletzt doch auch an der Universität ein unangenehmer litterarischer Gegenpart erwuchs. Noch kurz vor seinem Ende empfing Gottsched in völligster Frische, wie es uns ergötzlich geschildert ist, den Besuch eines jungen litterarisch strebenden Studiosen — Johann Wolfgang Goethes.

Was Gottsched mehr schadete als alle Angriffe der Schweizer und die Gegenströmung der unbeständigen öffentlichen Meinung, wie sie in der gelesensten norddeutschen Zeitung, dem Hamburger Korrespondenten, zu Tage trat, das war der Anschluß unabhängiger bedeutender Köpfe an die Schweizer und der stille Abfall gerade der hoffnungsvollen Talente seiner eigensten Gemeinde. Der geistreiche Mecklenburger Christian Ludwig Liskov[1]) (1701 bis 1760), der soeben (1739) in einer reichen „Sammlung satyrischer und ernsthafter Schriften"[2]) mit einer an die Dunkelmännerbriefe gemahnenden Feinheit der Ironie der erwachenden Nation „die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit ihrer elenden

1) Biographie von Helbig 1844, Lisch 1845 und Litzmann 1883. — 2) D. Nat.-Litt. Bd. 44, S. 49.

Skribenten erwiesen" hatte: er sowohl als der bald zu besprechende Hagedorn trat auf die Seite der Schweizer. Die besten Mitarbeiter der von Gottscheds Schildknappen Joh. Joachim Schwabe seit 1741 herausgegebenen Monatsschrift „Belustigungen des Verstandes und Witzes" zogen sich zurück, je mehr der eigentliche polemische Zweck der Zeitschrift zu Tage trat. Ihre Sezession (1744) unter der Flagge einer neuen Zeitschrift mit dem ähnlichen Titel „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes", hat ihnen von deren (fingiertem) Druckort Bremen (und Leipzig) den litterarhistorischen Sammelnamen Bremer Beiträger[1]) eingetragen.

Man merkt diesem Dichterbunde das Bestreben der jungen litterarischen Kräfte Norddeutschlands an, den vordrängenden Schweizern würdig an die Seite zu treten. Gottsched wurde dabei geopfert. Daß seine „Sekte den Geschmack verderbe", „erwies" schon 1743 ein Norddeutscher, der Märker Immanuel Pyra, der mit seinem Hallenser Freunde Sam. Gotthold Lange in Thyrsis und Damons „freundschaftlichen Liedern" genau die Richtung auf einen freundschaftlich poetischen Genuß des Lebens einschlug, die wir in jenem Kreise ausgeprägt finden. Es sind zumeist Sachsen und Mitteldeutsche. Gärtner, ihren Redakteur, der mit Verzicht auf eigene Produktivität um so strenger und unparteilicher Kritik üben konnte, stellen wir gleich vor. Die übrigen werden an ihrer Stelle hervortreten. Wie die Schweizer in dem ernsten religiösen Gelehrten Haller, so fanden sie in dem Hamburger Welt- und Lebemann Fr. von Hagedorn (1708—1754) ihren geistigen Vormann. Die gegensätzliche Zusammenstellung Hallers und Hagedorns gleichsam als Pendants, die schon in ihrer Zeit und von Haller selbst durchgeführt wurde, ist für die gesamte litterarische Entwicklung, die sie einleiten, vorbildlich geworden. Es ist ein Zeichen für die Fülle und Gesundheit, mit der Deutschlands Genius sich damals auszuleben begann, daß die fernen sonst einander ausschließenden Gegenpole der Menschennatur in solchen gegensätzlichen Erscheinungen mehrfach wiederholt, in immer gesteigerten und erhobenen Persönlichkeiten nicht sich gegenüber, sondern in ruhigem Wirken neben einander traten. Hagedorn als Norddeutscher scheint dabei gegenüber dem Schweizer Haller das eigentümliche Geisteselement seiner Heimat hervorzukehren.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 43 und 44.

Er ist der Prediger des verständigen Lebensgenusses, des Witzes und der heiteren Laune. Er lehnte sich lieber als an die schwermütigen, philosophischen Engländer an die französischen Muster des leichten, wohl auch frivolen Scherzes, der „raillerie“, die von Boileau wenig begünstigt, aber in dem anmutigen, herzgewinnenden Plauderer Jean de Lafontaine endlich auch „klassisch“ geworden waren. Die Fabel in ihrer weitesten Form als poetische Erzählung, als kurze oft pikante Novellette gewann (1738) durch Hagedorn bei uns eine vornehme litterarische Vertretung[1]), als der Boden für die seit dem 16. Jahrhundert nahezu vergessene Gattung wieder überempfänglich geworden war. Dasselbe Jahr brachte die Übersetzung der Fabeln des La Motte, der im Gegensatz zu der geistreichen Behandlung alter guter Schwänke ihren Ruhm in neue Erfindungen setzte. Auch hierzu fand sich in den Fabeln des Schlesiers Stoppe sofort ein deutsches Seitenstück. Die alte äsopische Fabel gewinnt seit zwei Jahrzehnten wieder zusehends Gebiet und findet in jenen Jahren (1739—1744) sogar ihre besondere Pflege in Wochenschriften (der deutsche Lokmann, der deutsche Äsop). Gottscheds zweifelhafter Kämpe Triller, ein Arzt, der so geschmacklos war, sogar die Pockenimpfung poetisch zu beschreiben, hat mit seinen Äsopischen Fabeln (1740) den Schweizern Gelegenheit gegeben, ihre Theorie von der Fabel an einem abschreckenden Beispiel zu erhärten. Es berührt nämlich wundersam, bei den Schweizern nach ihren großen ästhetischen Anläufen die Tierfabel als Gipfel der Dichtkunst vorzufinden. Gleichwohl ist dies in ihrer Anschauung, die über äußerliches Moralisieren bei aller Erörterung des „Wunderbaren“ und „Neuen“ nicht hinauskam, völlig begründet. Die Schweizer sahen auf zugespitzten Lakonismus in Vortrag der Fabel. Meyer von Knonau erfand in diesem Sinne neue Fabeln (1744). Wir werden sehen, wie später Lessing diesen Weg ging. Damals aber fand sich im Kreise der Fabeldichter der „Bremer Beiträge“ derjenige, der die Fabel über alle Theorien und Stilgegensätze hinweg mit einem Schlage zur volkstümlichsten Gattung erhob.

Es ist Christian Fürchtegott Gellert[2]) (aus Haynichen in Sachsen 1715—1769), in dessen ganz außergewöhnlicher Wirkung

1) S. Wolrad Eigenbrodt, Hagedorn und die Erzählung in Reimversen. Berl. 1884. — 2) D. Nat.-Litt. Bd. 43. Biographien von J. Andr. Cramer 1774, Döring 1833, Erich Schmidt in der Allgem. Deutschen Biographie.

auf seine Zeit sein Fabelbuch (1746) mitten inne steht. Hagedorn hat ihm wie seinen Nachstrebenden in demselben Genre, Lichtwer, Pfeffel, die z. T. wieder von Gellert lernten, die Lafontainesche Art übermittelt. Aber keinem steht der in Deutschland leicht geziert oder läppisch werdende Ton spaßhafter Lehrmäßigkeit so gut, wie dem aus Pedanterie und Schalkheit gemischten Gesichte des Leipziger Magisters. Es mag auch sein, daß es gerade dem ängstlichen, schwermütigen, tief religiösen Manne bei dieser Selbstentäußerung glückte, die Seichtigkeiten der witzelnden bloßen Wortmacherei, die sich an ihren Reimen ins Endlose ausdehnt, in der Hauptsache zu vermeiden. Wie viel feine und gute Weltbeobachtung, Satire, die schärfer ist als sie sich giebt; welche Reinheit und Seelengröße gegenüber der Falschheit und Prahlsucht der Welt steckt nicht in diesen guten alten Geschichtchen, die wir mit der weitschweifigen Wichtigkeit ihrer Reime, den schelmisch-würdevollen persönlichen Zwischenbemerkungen des Dichters, der zwerchfellerschütternden Wirkung der angehängten oder vorangestellten Moral aus unserer Jugendzeit so gut kennen! Die Geschichte des forterbenden Hutes, der „wie die Philosophie“ immer neue Formen annimmt und doch derselbe bleibt; Phylax der geizige Hund, der in seiner heimischen Umgebung unverstandene Tanzbär, der weise Affe, der zu entscheidenden Fragen immer nur nickt; das vor dem Trauerspiel des Dichterlings entsetzt flüchtende Gespenst, die Lügenbrüder, der prahlende Vielwisser und der bescheidene Weise an Charons Nachen; der Aufsehen erregende aber ebenso bald wieder gewohnte grüne Esel; der erfinderische Müßiggänger, der die realistische Kunst des Radschlagens in Mode bringt; Hans Nord, der Meister der Reklame — wo sollten wir ein Ende finden, wenn wir alle guten Bekannten aus dem alten guten Buche hier nach Verdienst in Erinnerung bringen wollten! Zu wünschen nur wäre es, daß man weiterhin mit ihnen verkehrte! Daß man mit der großväterlichen Behaglichkeit und unverwüstlichen Laune im Weltverkehr, die uns wie eine versunkene Welt daraus anweht, nicht in moderner Selbstgenügsamkeit vollends aufräumte, wie mit den Resten jener Tage in unseren Städten, die dem rasenden Verkehr im Zeichen des fliegenden Dampfrosses zum Opfer fallen! Dies wäre die Heilung für die unruhige Verstimmung unseres nervösen Geschlechts, wenn es Gellertsche Fabeln wieder lesen oder gar machen lernte. Und welch eine Mahnung an unsere nach Klassen

und Parteien wie noch nie zerklüftete und geteilte Gesellschaft liegt in der geradezu allumfassenden volkstümlichen Wirkung dieses Buches; in der einzigen Erscheinung, daß es die Dienstmagd, der Bauer, der Soldat ebenso gern hörte und las und auswendig lernte wie die Hofdame, der Gelehrte und Edelmann, der Fürst! Ist es doch diese einfache warmherzige Menschlichkeit, die sich damals zur erhabensten Humanität entwickeln konnte, was uns zuerst abhanden gekommen ist in dem großen Schiffbruch unserer idealen Güter. Der hilflos unpraktische, bescheidene Gelehrte, der ewig kränkelnd mit erloschener Stimme auf seinem Leipziger Katheder seine Zuhörer jahraus jahrein mit Thränen beschwor, hilfreich und gut zu sein, war der oberste Gewissensrat einer Nation, die damals ihre höchste Kraftanspannung entfaltete. Hoch und Niedrig schickte ihm die Söhne zu, als dem für alle gleich besorgten Vater. Jung und Alt, Mann und Weib kannte ihn, grüßte ihn und befragte ihn. Sein Tod war ein nationales Unglück. Die Wallfahrten zu seinem Grabe mußten des Andrangs halber verboten werden. Er war der erste norddeutsche und evangelische Schriftsteller, der wieder ungehemmt nach Österreich und den katholischen Landen hinüberwirkte. Diese erstaunliche Wirksamkeit ist ein Symptom. Es spricht vielleicht mehr für die sich damals öffnende Blüte des Volksbewußtseins, für die schönen Regungen, die damals stark und allgemein zu werden begannen und an der Litteratur ihr für alle Stände gemeinsames heiliges Feuer fanden, als für die besonderen Vorzüge der Gellertschen Muse. Diese giebt nichts als den Ausdruck dieser allgemeinen und gleichmäßig erwärmenden seelischen Stimmung in Deutschland. Diese spiegeln seine geistlichen Lieder, denen der melancholische Kranke seine besten und heitersten Stunden widmete; die neben Luthers und Paul Gerhards Kraft und Überzeugungsfreude ein eigentümliches neues Moment allgemeiner Menschlichkeit und Gotteskindschaft in das wortgläubige Kirchenlied bringen. „So jemand spricht, ich liebe Gott Und haßt doch seine Brüder, Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott Und reißt sie ganz danieder.“ „Dich bet' ich zuversichtlich an, Du bist das Heil der Sünder. Du hast die Handschrift abgethan Und wir sind Gottes Kinder.“ So wirken sie in Beethovens Komposition noch heute in unsere glaubensarme Zeit hinüber, für eine große Zahl vielleicht der einzige vernehmliche Klang aus den mächtigen breiten Harmonien des alten vielhundert-

jährigen Kirchenliedes. Sie künden „die Ehre Gottes aus der Natur“ und seine Güte, die „reicht so weit, als wie die Wolken gehen“.

Neben dieser außerordentlichen allgemeinen Wirksamkeit Gellerts kommt seine spezifisch litterarische kaum in Betracht, in welcher er die bereits oben angekündigten englischen Anregungen einer moralisierend sentimentalen Darstellung bürgerlicher Verhältnisse in Drama und Roman theoretisch und praktisch zu fördern suchte. Er schrieb (1751) eine lateinische Rechtfertigung der in den erfolgreichen Thränenschauspielen des Franzosen Nivelle de la Chaussée (1692—1754) als besondere Gattung in die klassische Dramaturgie eindringenden „rührenden Komödie“ (comédie larmoyante). Zu anspruchslosen aber anmutigen Schäferspielen in den „Belustigungen“ fügte er in den „Beiträgen“ ein dreiaktiges Lustspiel „Die Betschwester“ (1745), welches milde und vorsichtig genug das heuchlerische Doppelgesicht einer hartherzigen Kirchenläuferin vorführt, aber dem frommen Manne hinterher gleichwohl peinigende Gewissensbisse verursachte. Eher wären diese freilich bei seinem Romane aus dieser Zeit „Leben der schwedischen Gräfin G*“ (1746) angebracht gewesen, in welchem ihn die Weichheit seiner allen tragischen Konflikten ausweichenden Natur zu einer Häufung moralischer Unmöglichkeiten in ehelichen Beziehungen verführte, wie sie der unsittlichste Romanschreiber nicht scheußlicher erfinden könnte. Mit diesem von Tugend, Entsagung, Großherzigkeit selbst im schlechtesten Gewande überfließenden Romane und seinen Lustspielen (1748) „Das Los in der Lotterie“ mit dem Nachspiel „Die kranke Frau“, vornehmlich aber in den „zärtlichen Schwestern“ begiebt sich Gellert ausschließlich auf die Bahn der sentimentalen bürgerlichen Poesie, deren von ihm überschwenglich verehrter Meister, der Engländer Richardson, damals seine nachhaltigen und bedeutsamen Wirkungen in Deutschland auszuüben begann.

Gellerts Geistesgang, der von schäferlichen Tändeleien, Scherz, Laune, ja Satire zu Thränen, Bußpredigten und religiöser Erhebung führte, darf wie seine litterarische Persönlichkeit als typisch für den Kreis der Bremer Beiträger gelten. Wir finden zunächst das humoristisch satirische Element gradezu tonangebend. Mit Gärtner gehörten Gottlieb Wilhelm Rabener[1]) (1714—1770) und Joh. Andreas Cramer[2]) (1723—1788) in den Leipziger Studienjahren zum Stamme der litterarischen Vereinigung. Beide

1) D. Nat.-Litt. Bd. 44, S. 1 und 21. — 2) Ebd. Bd. 44, S. 63.

treten als kritisch satirische Journalisten auf, Cramer als Redakteur einer Reihe von Ablegern der Beiträge (der Schutzgeist, der Jüngling, der nordische Aufseher). Er hatte schon vor seiner Verbindung mit den Beiträgern mit Mylius, dem Jugendfreunde Lessing, ein Gottschedsches Blatt, die (Hallischen) Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks herausgegeben. Als berühmten Kanzelredner (unter Bernstorff am dänischen Hofe) beherrschte ihn in Theorie und Praxis später ausschließlich die geistliche Richtung, zu der eine frühe schmerzliche Lebenserfahrung, der Verlust einer im Freundeskreise viel besungenen Braut, den Grund gelegt haben mag. Seine geistlichen Lieder atmen die Rhetorik der Kanzel. Er war wie keiner im Bunde geeignet, Gellerts Biographie zu schreiben.

Rabener ist unstreitig ein sehr witziger Kopf und dabei ein wackerer Charakter gewesen. Er hätte die große Satire bei uns begründen und vielleicht interessanter durchführen können, als in Frankreich der königliche Hofsatiriker Boileau, menschlicher und erhebender als in England der diabolische Menschenfeind Swift. Allein die berechtigte Eigentümlichkeit der Deutschen, keinen Spaß zu verstehen und sachliche Kritik, wie moralische Satire sofort in Persönlichkeitsgift für den Autor umzusetzen, hat ihm früh die Augen geöffnet, ihn zusehend zahmer, matter, im Schreiben zurückhaltend werden lassen. Er wurde das Muster eines Beamten, ging nur im vertrautesten Umgang dann aber auch gelegentlich in Briefen freier aus sich heraus und sah gleichmütig seine für den Nachlaß aufgesparten Manuskripte ein Raub der Flammen werden. „Nun lohne es kaum noch der Mühe zu sterben“ meinte er damals sarkastisch im Hinblick auf die Herausgeber nachgelassener Werke. Daß Rabener die politische Satire aus dem Spiel ließ, hat man ihm in unserer Zeit als grundlegenden Mangel angerechnet. Heute ist es leicht, mit wenig Witz und viel Behagen allwöchentlich politische Satire zu schreiben. Damals fiel es, wie weiland Juvenal, oft schwer genug keine zu schreiben. Es war bei je mehr Witz desto unbehaglicher. Was den Kern der Satire anlangt, so sind Menschen, große wie kleine, die gleichen Geschöpfe ganz besonders in Bezug auf ihre Thorheit und Schlechtigkeit. Ja die offiziellen Narrheiten der Großen, mögen sie auch als große Narrheiten auftreten, sind oft kleinlicher und dem wahren Menschenkenner meist weit weniger interessant

als die Albernheiten und Schlechtigkeiten der Kleinen und minder Großen auf der breiten unkontrollierten Bühne des Lebens.

Jene Zeit hatte wie das Altertum einen philosophischen Zug in ihrer Satire. Ihr kam es auf den Gegenstand nicht an, wohl aber auf die an ihm zu Tage tretenden Welt- und Lebensbezüge. Diesem Zuge verdankte damals die „komische Epopöe" ihre Pflege, die aus antiken Anregungen nach französischen und englischen Mustern damals so im Schwange gingen, als am Ende des 16. Jahrhunderts nach neulateinischen und italienischen. Hatte sie früher den Anstrich des Burlesken, so jetzt den der Ironie. Boileau und Pope hatten gelehrt, das Motiv nicht durch Lächerlichkeit an sich, sondern vermittelt durch das Mißverhältnis seiner Nichtigkeit zur Behandlungsweise um so komischer wirken zu lassen. Der Streit animoser Kleriker um ein Chorpult, der Raub einer Locke wurde mit angenommenem heroischen Ernst, mit Aufbietung einer epischen Maschinerie hilfreicher und übelgesinnter Geister rhapsodisch verherrlicht. Einer unserer Beiträger, Fr. Wilh. Zachariae (1726—1777), hat seinen Namen mit dem der komischen Epopöe in unserer Litteraturgeschichte förmlich in eins gesetzt. Sein „Renommist"[1]), den er als ersten Versuch 1744 noch für Schwabes Belustigungen verfaßte, erheitert wirklich. Er ist als köstliches Bild des alten eleganten Leipzig in Toupet, Stutzdegen und Schnallenschuhen auf der Promenade am „Muhmenplatz" und in „Apels Garten" stets zu empfehlen. Aber auch der künstlerische Sinn wird sich an der leichten, flotten Porzellanmalerei mit ihren gegensätzlichen Figuren erfreuen: dem süßen Leipziger Stutzerstudenten und dem widerborstigen Jenenser Raufbold, ihrer zum Triumphe Leipzigs und aller Genien des Friseurgewerbes zu Stutzers Gunsten entschiedenen Mensur. Auch bei diesem harmlosen Geiste fällt wieder die durchgehende Eigentümlichkeit dieser Gruppe auf, von lustigen Jugendstreichen zu Miltonischer poetischer Religiosität und „Vergnügungen der Melancholey" abzuschwenken. So ist es bei Ebert, dem heitersten Gesellschafter des Kreises, der aber in der Litteratur durch eine vortreffliche Übertragung der melancholischen Notturnos des englischen Elegikers Edward Young (Klagen oder Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit in 19 Nächten 1760) seinen Namen begründet hat. So ist es bei Gisecke, der früh verwaist

1) Vollständiger Neudruck D. Nat.-Litt. Bd. 44, S. 261.

in fremdem Lande (Ungarn) in die Welt geworfen, wohl immer zu ernsterer Stimmung neigte, auch derjenige war, der dem ganz feierlichen Klopstock am nächsten trat; so bei J. Adolf Schlegel, den der rasch auf einander folgende Tod seines Vaters und seines reich begabten Bruders aufs schmerzlichste traf.

Dieser früh verstorbene Bruder Johann Elias Schlegel[1]) (1718—1749) vertritt den Kreis litterarisch am vielseitigsten und lebendigsten. In enger Fühlung mit Gottsched herangebildet, Mitarbeiter an dessen Zeitschriften und wie wir sahen an seinen dramaturgischen Bemühungen, hat er sich mit rühmlichstem Eifer ästhetisch auf eigene Füße zu stellen gewußt. Seine ziemlich zahlreichen Trauerspiele, unter denen der „Hermann"[2]) als Vorbote künftiger Bestrebungen auf dem Felde des nationalen Dramas hervorragt, sind freilich recht jugendliche Proben eines Talents. Seine Lustspiele dagegen erst den Franzosen, dann Holberg nachgebildet, endlich an Molière hinaufstrebend, erreichen in ihrer kurzen Bildungsfrist nach läppischen Anfängen eine Höhe der Eleganz der gereimten Dialogführung und Feinheit der Charakteristik, daß sie den Tod des Autors im Interesse des kärglichen deutschen Lustspielrepertoires doppelt bedauern lassen. Den „Ehemann nach der Mode" oder den „Triumph der guten Frauen" (1748) nannten Lessing und Mendelssohn die beste deutsche Komödie. Die „stumme Schönheit" (1747)[3]), vielleicht aus einer Rabenerschen Anregung in der Persiflage einer durch Schweigen ihren Geist drapierenden Schönen entstanden, wirkt noch heute lebensfrisch.

Jüngere Kräfte, die in weiterem Kreise in Beziehung zu unseren Beiträgern traten, werden uns an ihrem Orte noch begegnen. Zunächst wenden wir uns der großen Dichtergestalt zu, die mit einem Male unverhältnismäßig aus ihnen emporwachsend, bereits die Höhenregion unserer litterarischen Entwicklung bezeichnet. Das eigentümliche polarische Verhältnis, in welchem sie zu dem ihr unmittelbar nebengeordneten Gegenbilde steht, wird uns dabei manche der in diesem Kapitel gezogenen Grundlinien lebhaft bezeichnend hervortreten lassen.

---

1) D. Nat.-Litt. Bd. 44, S. 101. Biographie von seinem jüngeren Bruder Johann Heinrich Schlegel im 5. Bande der Sammlung seiner Schriften 1770, Eugen Wolff 1889. Die Quellen von Schlegels Lustspielen bei Werner Söderhjelm, Om J E. Schlegel, särskildt som lustspeldiktare 1884; von seinen „ästhetischen und dramaturgischen Schriften" in deren Neudruck durch Joh. von Antoniewicz 1887. — 2) Vollständiger Neudruck D. Nat.-Litt. Bd. 44, S. 133. — 3) Vollständiger Neudruck ebd. Bd. 44, S. 199.

Neuntes Kapitel.

Klopstock und Wieland.

Klopstocks Erscheinung im deutschen Geistesleben hat etwas Eruptives. Dieses plötzliche Emporstreben einer machtvollen Dichternatur aus den Durchschnittsverhältnissen im inneren Deutschland, wo niemand den Boden gerade für eine derartige Entladung gesucht hätte, gleicht dem konzentrierten Ausbruch der lange schlummernden Kräfte eines vulkanischen Gebietes an einem beliebigen erhöhten Punkt. Es giebt im gesamten Umkreise der Dichtungsgeschichte vielleicht keinen Fall, in dem eine Persönlichkeit so ausschließlich vom Anbeginne an sich als Dichter und nur als Dichter gefühlt hätte; sicherlich keinen, in welchem unter aussichtslosen Verhältnissen, in einer scheinbar unvorbereiteten Umgebung eine solche Erscheinung ihre Aufgabe mit solcher Bestimmtheit, Größe und Kraft wie in vorbestimmter Bahn durchgeführt hätte. Klopstock überraschte das europäische Urteil nach dem voraufgegangenen Zustande der deutschen Kultur so, wie Luther im Ausgange des Mittelalters, oder wie in unserer Zeit Bismarck. Er offenbarte mit einem Schlage in der ausgesprochensten Form eine Geistesfähigkeit, die man nach dem beschränkten Nationalitätsurteil gerade damals seinem Volke völlig abgesprochen hatte. Dennoch bewies er gerade, vertrat gerade er ihre Volkstümlichkeit. Er wurde der Sänger dessen, was das Volk in der Reformation sich als sein eigenstes Gut erstritten hatte: der persönlichen Erhebung zum religiösen Bewußtsein, des unmittelbaren Verhältnisses zum Christentum. Er sammelte die trotz der alamodischen Auslandssucht im Volke stets und auch damals vorhandenen Gluten eines innigen, am Alten, An=

gestammten hängenden Vaterlandsgefühls zu einer weihevollen Flamme patriotischer Poesie. Diese hat lange gewärmt, bis sie endlich in der Dichtung der Freiheitskriege auch zündete. Dazu kommt, daß Klopstock zuerst in Deutschland und am entschiedensten in der damaligen Weltlitteratur die Gefühlsseite der Dichtung wieder hervorkehrte. Hierbei unterstützten ihn natürlich die besondere Richtung seiner Muse auf Religion und Vaterland. Aber die vergangene Periode hat wie wir sahen auch diese zu verflachen und zu verwässern gewußt. In der Renaissance lag von vornherein ein entschiedener Gegensatz gegen die reine Empfindung zu Gunsten der sinnlichen Anschauung. So endete sie in kalter verkünstelter Bilderpracht und in seichter epigrammatischer Witzelei. Klopstock steht dagegen wie ein wahrer Genius: vom Grund aus befreiend, aus sich heraus neu belebend. Die bürgerliche Sentimentalität, die gleichzeitig in Richardson aus England kam und seiner Erscheinung parallel als ihm günstige Unterströmung nebenherläuft, unterfaßt er tief mit seiner das Innerste aufwühlenden dichterischen Grundanschauung. Hierin übertrifft er selbst seinen englischen Vorläufer Milton, der ihm an äußerer Lebendigkeit, an Reiz der Schilderung wieder überlegen ist, und den geringeren Dichter der „Nachtgedanken" Young, der ihm doch auch wie den Genossen zunächst Vorbild war. In dieser Klopstockschen Grundkraft poetischer Gefühlsaussprache steht aber der Genius der deutschen Nation, soweit er sich allgemein charakterisieren läßt, hinter ihm. Vor den Mustern der Renaissance hatte er sich ohnmächtig zurückgezogen. Jetzt brach er mit dem ganzen Ungestüm des aus widernatürlichen Fesseln Erlösten wieder hervor. Dies erklärt Klopstocks elementare Einwirkung auf den Zeitgeist, wie er in einer bekannten Stelle von Goethes „Werther", seiner eigentümlichsten Blüte, klassisch zum Ausdruck kommt. Da muß Klopstocks bloßer Name, von Gefühlsüberschwang hingestammelt, die Bezeichnung abgeben für ein ganzes Meer von Empfindungen. So standen auch wirklich jene Jünglinge und Mädchen, jene Männer und Frauen im Anfang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu Klopstock. Sie fanden in ihm den Künder ihres Herzens, den Löser ihres Lebensrätsels, den Erwecker ihrer Persönlichkeit.

Noch etwas anderes brachte Klopstocks Erscheinung der deutschen Nationallitteratur. Mit der deutschen Dichtung eman=

cipierte er ihren Dichter. Seiner Weltstellung als Dichter und nur einer solchen bewußt steht er auf poetischem Grund von seinem erstaunlichen Aufgang an bis an das Ende seines Lebens, das glänzendste das je einem deutschen Poeten bereitet worden ist. Aber wohlerfahren, weder als Schwärmer noch als „Originalgenie", wie der Begriff davon jetzt aufkam, trat er seinen Landsleuten im Verkehr gegenüber. Den feierlichen Dichter ließ er am Schreibtisch, den Seher seiner Einsamkeit „Im ganzen hatte seine Gegenwart etwas vom Diplomaten"; so schildert ihn Goethe an der Stelle seiner poetischen Erzählung der eignen Jugend, da er zuerst mit ihm zusammentrifft. „Ein solcher Mann unterwindet sich der schweren Aufgabe, zugleich seine eigene Würde und die Würde eines Höheren, dem er Rechenschaft schuldig ist, durchzuführen. ... Und so schien sich auch Klopstock als Mann von Wert und als Stellvertreter höherer Wesen, der Religion, der Sittlichkeit und Freiheit zu betragen. Eine andere Eigenheit der Weltleute hatte er angenommen, nämlich nicht leicht von Gegenständen zu reden, über die man gerade ein Gespräch erwartet und wünscht. Von poetischen und litterarischen Dingen hörte man ihn selten sprechen." So waren in Klopstocks Persönlichkeit die Elemente äußerlich greifbar gemischt, die vor allen den dichtenden Künstler machen: hohe Besonnenheit des Geistes mit der Weichheit und Inbrunst des Gefühls. So vermochte er die Würde des Dichters auf das höchste inmitten eines Volkes auszubilden, das weniger als irgend ein anderes gewöhnt war, die künstlerische Ausbildung der eigenen Persönlichkeit als solche gelten zu lassen. Haller hatte von dem Glanze einer unvergleichlichen gelehrten Stellung ein weniges und später widerwillig den dichterischen Bestrebungen seiner Jugend zufließen lassen. Klopstock adelte später die Gelehrsamkeit, als er mit einem Entwurf zu ihrer nationalen und inneren Neubegründung in der „Gelehrtenrepublik" hervortrat. Dieser Entwurf enthält viele Wunderlichkeiten und entsprach am wenigsten den Erwartungen derer, die er am meisten angehen wollte. Aber er bezeichnet in ganz einziger Weise das Zeitalter des deutschen Geistes im Zeichen der nationalen Poesie.

Friedrich Gottlieb Klopstock[1]) ist seiner Herkunft nach ein preußischer Sachse. Er ist am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg

1) Umfassende Biographie von Franz Muncker. Stuttgart 1887.

geboren. Sein Vater, durch Schicksalsschläge vertieft und in sich geführt, eine herb religiöse pflichttreue Beamtennatur, ein preußischer Patriot, begeistert für Friedrichs II. Größe, war der vorgesehene Erzieher des Dichters. Er hat unter Entbehrungen seinen Kindern die glänzendste Ausbildung zu teil werden lassen. An dem frühen Ruhme seines Ältesten durfte er sich mit vollen Zügen laben. In seiner Dichtung fand er sein Innerstes wieder. Der Dichter hat — bis auf eine episodische Unterbrechung — die romantischen Hänge des Harzgebirges mit ihren historischen Denkzeichen der alten Sachsenkaiser zum Tummelplatz seiner frischen, lebenskräftigen Jugend gehabt. Klopstock ist sein Lebtag ein Mann des körperlichen Sports gewesen. Reiten, Schwimmen, insbesondere der von ihm poetisch verherrlichte Schlittschuhlauf dünkte ihm wichtiger, als die endlose Bücherleserei und Kommentationswut seiner Umgebung. Auch hierin ist er der entschiedene umschwenkende Aufrüttler des leicht in ein mechanisches Forthaspeln versinkenden Geistes seiner Heimat. Statt silbenstechender Grübelei über Büchern lernte er denken, „den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denken" im Angesicht der freien, erhebenden Natur. So ward ihm seine Lebensaufgabe klar und stand in großem Zuge geschlossen vor ihm, da andere kaum die ersten Fühler nach Selbständigkeit auszustrecken wagen. Schon beim Abschluß (1745) seiner Gymnasialzeit, die ihm auf der berühmten sächsischen Schulstiftung zu Pforta ermöglicht ward, hat er in der üblichen lateinischen Abiturientenrede seinen Weg vorgezeichnet. Er sprach über die epische Poesie. Diese Schülerdeklamation bildet den energischen Abschluß der theoretischen Salbaderei über das reguläre Musterepos und die Schulexercitien der Litteratur für diesen Zweck. Das Gefühl selbständiger Kraft erhebt sich darin entrüstet über die Mißachtung des deutschen Geistes. Deutlich klingt das Ganze in die Ankündigung des eigenen poetischen Berufs des Dichters der „caelestis Musa" aus. Auf der Universität in Jena sehen wir ihn mehr als mit dem theologischen Fachstudium mit der Prosaausarbeitung der ersten drei Gesänge seines heiligen Epos, des Messias, beschäftigt. In Leipzig (1746) setzt er diese in Hexameter um, die antike Versart, deren Einführung in die deutsche Dichtung bisher theoretisch abgewiesen war und nur gelegentlich als Kuriosität nebenher praktisch versucht wurde. Der Kreis der Bremer Beiträger, mit dem er von Schulpforta her in

persönlicher Fühlung stand, begutachtete das seltsame Opus mit einem Gemisch von Staunen und Verlegenheit. Der nüchtern korrekte Sinn der neutralen Gottschedianer nahm sowohl an der ungewohnten Form als an der poetischen Gestaltung des Inhalts Anstoß, der das „Wunderbare" der Schweizer auf die Spitze trieb. Ja ängstliche Rechtgläubigkeit wie die Gellerts mochte sogar bei dem Stoffe selbst fragen, ob er in solch kühner Versinnlichung noch dazu für angehende Lehrer des Wortes Gottes zulässig sei. Der geistige Patron der jungen Dichter, Hagedorn in Hamburg, sollte über die Aufnahme entscheiden. Der kluge Weltkenner äußerte sich mit vorsichtiger Hochachtung. Nicht verhehlen mochte er, daß der junge Autor eine heiße Bahn betrete. Aber er schickte das Ganze mit seinem Urteil vertraulich an Bodmer. Dessen Enthusiasmus entschied. Einen deutschen Milton direkt zu den Füßen Gottscheds entstehen zu sehen, das übertraf alle seine Erwartungen. Er sah das Ziel seines litterarischen Strebens erreicht. Sein Lob steckte an. Die Freunde wurden mutig und druckten statt Proben die drei Gesänge auf einmal, die das im Frühjahr 1748 ausgegebene vierte und fünfte Stück der Beiträge fast vollständig füllten.

Klopstock hat den litterarischen Genossen in seinen Wingolfoden ein frühes Denkmal gesetzt. Er verließ bald darauf Leipzig. Der Jüngling, der ohne akademische Grade damals als Hauslehrer nach Langensalza ging, war ein berühmter Mann. Dort war es, wo er die ersten Erfahrungen in jener besonderen Art der Dichterliebe machte, die nach der sinnigen Fabel der Alten sich in Lorbeer verwandelt. Seine Liebe zu seiner Verwandten, der Schwester seines Kameraden und Stubengenossen Schmidt, Marie Sophie, einer der dichterischen möglichst entgegengesetzten praktischen Natur, blieb unerwidert. Aber der dichterische Ertrag sind die Oden an „Fanny", wie er die Geliebte nach einer hinhaltenden Schönen in Fieldings Roman „Joseph Andrews" nannte. Für die Vernachlässigung seiner Liebe entschädigte ihn der Ruhm. Mit Kopfschütteln lasen die Bürger von Langensalza, wie ein auf Bodmer eingeschworener Hallenser Professor Meier die Schönheiten in den Messiasgesängen ihres Stadtgenossen bis auf die Gedankenstriche in den Himmel erhob. Sie hielten es für Ironie. Aber schon war mächtige Fürsorge geschäftig, den genialen Hauslehrer auf die ihm gebührende Stufe zu erheben. Haller in

Göttingen arbeitete für ihn in Hannover und am englischen Hofe. Eine Einladung Bodmers zu längerem Besuch in Zürich wollte vorläufig für seine äußere Lage eintreten. Klopstock kam im Sommer 1750, wie ein Triumphator empfangen. Seine Ankunft war ein Ereignis, das die Züricher völlig aus ihrem gewohnten Gleise riß. Die sonst ängstlich eingeschränkte eidgenössische Gesellschaft gab sich dem poetischen Gaste zu Ehren einer zwanglosen Geselligkeit hin. Die Ode „der Züricher See" verewigt die damaligen Eindrücke des Dichters auf einer Wasserfahrt inmitten der erhabenen Alpenhintergründe der Seegestade. Allein der feierliche Odensänger war bei solchen Gelegenheiten nichts weniger als eine unsterbliche Statue mit Lorbeer um die Stirn, die seinem Gönner Bodmer als einzig passende Vertretung des Dichters in der Gesellschaft erschien. Mit natürlicher Freiheit, der er wie wir oben ausführten wohlbewußt nachgab, kehrte er den lebensfreudigen jungen Mann, den unter Frohen fröhlichen harmlosen Gast heraus. Er fand an Pfänderspielen und Küssen der jungen Mädchen, an Wein und jungen Stimmungsgenossen mehr Geschmack, als an Bodmers weisen Reden und an den Poesien, die der Messias in nicht endenwollender Fülle in diesem angeregt hatte. Bodmer war tief enttäuscht. Seine Herabstimmung ging geradezu in persönliche Gereiztheit über. Allein schon regte sich von anderer Seite Fürsorge über Fürsorge für den Messiassänger. Eine Professur am Kollegium zu Braunschweig wurde aus seinem Gesichtsfelde verdrängt durch das Anerbieten des Königs Friedrichs V. von Dänemark, ausgehend von seinem Minister Bernstorff, unabhängig mit einem ausreichenden Jahresgehalt am Kopenhagener Hofe nur der Vollendung seines großen Gedichtes zu leben. Auf der Reise nach seinem neuen Aufenthaltsorte, in Hamburg traf er auf das Mädchen, das verständnisvoller als die erste Erkorene seines Herzens seiner stetig wachsenden Neigung entgegenkam. Es ist Meta (Margareta) Moller, die Cidli seiner Oden, bald, leider nur kurze Zeit (1754—1758) seine Gattin.

Bis auf die dunkle Zeit, die ihr und der kurz voraufgegangene Tod seines Vaters ihm brachte, hat Klopstocks Lebensgang kaum eine Wolke getrübt. Ihm ward eine Fülle des äußereren Glückes und innerer Genugthuung zu teil, wie man sie fast einem Dichter nicht wünschen kann. Am Hofe seines königlichen Gönners kehrte sich das Höflingsverhältnis um. Der König schmeichelte ihm so,

daß er sich versagen konnte. In den herrlichen Waldschlössern auf Seeland, im Bernstorffschen Kreise verbrachte er selige Tage. Er lernte sich als erster der vaterländischen Barden fühlen. Die nordische Umgebung machte die Skaldenpoesie und die Edda in ihm lebendig, die jetzt auf die Mythologie und die Stoffe seiner Dichtung einen ausschließlichen Einfluß gewann. Die griechischen Götter in seinen früheren Oden wurden unbarmherzig gestrichen und die dem Publikum noch niemals vorgestellten dunklen Namen der eddischen Dämonologie dafür eingesetzt. Früher hatte er biblische Dramen geschrieben. Jetzt gab er „Bardiete" nationale Bühnenspiele über Hermann den Befreier der Deutschen vom Römerjoch. Er konnte sich in großem Stile der vaterländischen Bildung annehmen. Da Friedrich der Große sich nach dieser Richtung unzugänglich erwies, so setzte er seine Hoffnung doppelt auf dessen kaiserliche Gegnerin, Maria Theresia, und ihren thaten- und reformendurstigen Sohn Joseph II. Der Plan einer Wiener Akademie, der die ersten Geister jener Zeit, Lessing voran, in seine Kreise zog, wurde ernsthaft erwogen. Als dieser monarchische Entwurf einer Verfassung der deutschen Gelehrsamkeit scheiterte, wandte sich Klopstock mit seiner „Deutschen Gelehrtenrepublik" (1774) an das deutsche Volk. Die Subskription auf dies feierlich erwartete Werk liefert ein Spiegelbild von Klopstocks Schätzung in den verschiedenen Gauen und Städten des Vaterlandes. Die litterarische Bewegung bezeugte das Abhängigkeitsverhältnis, in dem sie mit der Zeit freilich immer entfernter zu ihm stand, durch eine zur Schau getragene ausschließliche Achtung, die bei einer anschließenden Persönlichkeit wie Gleim und gar bei schwärmerischen Jünglingen, wie den Göttinger Hainbündlern, zum förmlichen Kultus ward. Einer von ihnen, Karl Friedrich Cramer, der Sohn von Klopstocks Freunde und dichterischem Jugendgenossen Joh. Andreas, verfaßte mit Klopstocks Autorisation biographische Werke im Evangelistentone: „Klopstock; in Briefen von Tellow an Elisa" (1777) und „Klopstock. Er und über ihn" (5 Teile 1780 ff.). In Dänemark verkehrte Klopstock persönlich mit Gerstenberg, als er später nach Hamburg übersiedelte mit Lessing. Daß ihn das Gefühl seiner Ausnahmestellung gegenüber ihm sonst ergebenen Geistern von dem Range Goethes zu einem verletzenden Hofmeistertone verführte, der ihm Goethe früh entfremdete, das kann bei der Gestaltung seines Lebensabends nicht wunder nehmen. Er ward

förmlich eingehüllt in Fürsorge und Begeisterung wie in Weihrauchwolken, in denen ihm der freie Blick zusehends getrübt und die Aussicht auf das, was rings um ihn vorging, völlig genommen wurde. Die Art wie Lessing in Briefen an seine spätere Frau Eva König den Klopstock umschwärmenden Hamburger Damenkreis humoristisch schildert, giebt Aufschluß über den geistigen Stillstand seiner letzten Jahrzehnte, die den hohen Schwung dieser Jugend mit orthographischen Richtigkeiten und „Grammatischen Gesprächen" beschlossen. 1791 verheiratete er sich nochmals mit einer seiner ästhetischen Oberpriesterinnen, der Nichte Metas Johanna von Winthem (geb. Dimpfel). Ein viel früherer ernstlicher Versuch, seine Meta zu ersetzen, war mißglückt, da die Erkorene — die „Done" seiner Odendichtung — einen adeligen Kriegsmann vorzog. Seine äußere Lage, die durch Bernstorffs Sturz durch Struensee nach des Königs Tode wie die der übrigen Deutschen am dänischen Hofe, bedroht schien, gestaltete sich nur noch glänzender. Die neue Regierung zahlte ihm seine Pension nach Hamburg weiter aus. Dazu kam ein neues Jahresgehalt von seiten des Markgrafen Friedrich von Baden, an dessen Hofe er das Jahr 1775 verweilte, ohne sich daselbst zu binden. Zu seinen Titeln und Ehrungen kam in der französischen Revolution, die in ihm zunächst einen überzeugten Freund fand, das französische Bürgerrecht, das er aber den „Königsmördern" später mit Entrüstung zurückschickte. 1803 am 14. März starb er zu Hamburg, 79 Jahre alt, ein rüstiger Greis, bis in sein Alter ausübender Freund und Sänger männlicher Übungen, des nächtlichen Schlittschuhlaufs, der Rosse. Sein Begräbnis glich dem eines Königs. Was die deutsche Dichtung im Ansehen des Volkes geworden war seit seinem Auftreten, das konnte an diesem Tage deutlich werden.

Klopstocks Dichtungen [1]) umfassen nur wenige Bände. Er darf noch dazu in Anbetracht seines langen Lebenslaufs auf den mitunter nicht leicht zu verdienenden Ruhm eines Wenigschreibers Anspruch machen. Dafür steht aber auch jedes seiner Werke bis auf seine oft ungenießbaren Dramen herab als Markstein in unserer Litteraturgeschichte. Der Messias, über dessen erste Aufnahme oben berichtet wurde, in den ersten zehn Gesängen 1755 vorliegend, zu denen erst 1768 und 1773 die zehn übrigen sich gesellten, das

1) D. Nat.-Litt. Bd. 46—48.

große christliche Heldengedicht in so eindringlichen wie fließenden Hexametern bezeichnet Klopstocks antik-christliches Ideal: Aganippe und Phiala, die antike Dichterquelle und der heilige Jordansee vereinigt, wie er es in einer Ode schildert. Die antike Versform, die er in seinen Oden (erste Sammlung 1771) teils in den strengen metrischen Gebilden der griechischen Lyriker, teils in freien Strophen (besonders in den dichterischen Sturm- und Drangjahren) auf das feinste durchbildete, hat er aus selbsteigener Kraft der deutschen Poesie gewonnen. Während man früher die rauhe, spröde Sprache für unfähig der Bändigung durch antikes Maß erklärte, kann Klopstock in der Ode an den italienischen Übersetzer seines Messias Giacomo Zigno „der deutschen Heldengesänge sanfte Rhythmosbewegung" vor der sanften griechischen und der noch weicheren italienischen Sprache rühmen. Denn — „in ihrer (der Deutschen) Sprache Waltet stärkerer Klang; sie dachten Schönheit, Da sie ihn zu mildern, ihm mitgehörtes Sanftes vereinten". Den Reim, das poetische Kennzeichen der vergangenen traurigen Periode der Dichtkunst, hat Klopstock in seinem freien Schaffen verschmäht. Er hörte in ihm den Schellenklang der alten Pritschmeister. So hat er ihn auch in herabwürdigendem Sinne gebraucht in persönlich litterarischen Epigrammen, die er zum Teil seiner Gelehrtenrepublik einverleibte. Umgehen konnte er ihn freilich nicht, als er Mitte der fünfziger Jahre auf den Gedanken verfiel, Lieder für den öffentlichen Gottesdienst teils frei teils mit Benutzung älterer zu verfassen. Diese „geistlichen Lieder" (1757 und 1769, zwei Teile) zeigen deutlich genug, daß die religiöse Kunstpoesie des Messias und der Oden im Gesangbuche der Gemeinde schlecht an der Stelle ist. Noch einen Schritt weiter in seiner Formbildung ging Klopstock, indem er seine freien reimlosen Rhythmen völlig in eine poetische Prosa auflöste. Diese wendete er zuerst in seiner biblischen Schauspielidylle „Der Tod Adams" (1757) an. Klopstocks Ärger kannte keine Grenzen und drohte zu einem Zerwürfnis zu führen, als Freund Gleim in gänzlicher Verkennung der Absicht des Dichters die Versifizierung bei diesem Stücke nachholen zu müssen glaubte. Klopstock hat damit auch auf diesem Gebiete den Ruhm einer schöpferischen That zu verzeichnen. Die kunstmäßige Behandlung der Prosa, die in Deutschland durch gelehrten Ballast und den Schwulst der Romandichter schon im Entstehen verdorben worden war, konnte nichts mehr fördern, als ihre rein

poetische Verwendung. Einem Geschlechte, wie das nächstfolgende, das sich durchweg frei und zugleich poetisch auszusprechen liebte, konnte keine passendere Form übermacht werden.

Das feierliche antike Gewand ist aber nur der äußere kostbare Schmuck für „Siona", die heilige Muse des Messiassängers. Klopstock hat im Grunde wenig inneres Verhältnis zum Altertum gehabt, so sehr er in seiner Mythologie, in seinen Idealen von republikanischer Freiheit und Manneswürde, seinen poetischen Voraussetzungen lebte. Sein Heldengedicht im Homerischen Tone mit Anrufung der „unsterblichen Seele" als Muse, Parteiungen der Himmlischen, Reden und Gegenreden der Helden auf dem Hintergrunde ungestümer Volksbewegung: dieses Hexameterepos in 20 Gesängen ist sicherlich der äußerste Gegensatz zu Homer, den die Weltlitteratur aufzuweisen hat. Wir sagen das ohne Tadel, bloß um seine Stellung zu kennzeichnen. Denn diese wiegt alle Verdienste mehr oder minder gelungener Nachahmungen auf: sie ist selbständig. Es ist eben das Epos des Leidens im Gegensatz zur Ilias, dem Sange der äußersten Thatfreudigkeit. Die Handlung selbst trifft diese Gegenüberstellung nicht geradezu. Sie ist auch im Messias vorhanden, auch in ihm dramatisch abgegrenzt (auf die eigentliche Passion vom Ölberg an), wie in der Ilias nur die Zornesepisode Achills aus der zehnjährigen troischen Heldenzeit herausgegriffen wird. Freilich muß man der Handlung des Messias nachsagen, daß sie im zehnten Gesange mit der Kreuzigung eigentlich zu Ende ist; daß alles Folgende, die Erscheinungen Christi vor seinen Jüngern, sein Gericht und seine Erhöhung zur Rechten des Vaters, als ein riesenhaft aufgeschwellter himmlischer Anhang zur irdischen Tragödie erscheint, der nur durch Zurückbeziehungen auf den ganzen Kreis der biblischen Geschichten Gestalt gewinnt. Dadurch kommt freilich ein sichtbarer Riß in das Ganze, den Klopstock auch dadurch nicht überbrückt hat, daß er sicher im dunklen Vorgefühl dieser Entwicklung des zweiten Teils schon die erste Hälfte himmlischer als poetisch billig ist gestaltet hat. Denn der Heiland tritt nicht wie im Evangelium und danach auch viel wirksamer in den alten naiven poetischen Evangelienharmonien als Menschensohn und erhabener Held der Gottesfurcht, sondern er tritt gleich von Anbeginn als Himmlischer, als Sohn Gottes mit allen Machtvollkommenheiten allerhöchster Welthierarchie ausgestattet auf. Das benimmt dem Stoffe viel von seiner menschlich ergreifenden und

durch die Ungewißheit seines Ausgangs auch dramatisch wirksamen, in Christi Gegenüberstellung gegen die Richter und das fanatisierte Volk sogar packenden und spannenden Eigentümlichkeit, die das Genie der kurz voraufgegangenen musikalischen Bearbeiter, Bachs und Händels, so wohl auszunutzen verstand. Allein man muß auch bedenken, daß die Musiker hier bedeutend im Vorteil sind gegenüber dem Empfindungsdichter, der in der Hebung und Ausgestaltung seines Stoffs, im Ausdruck seiner Tiefen und Gegensätzlichkeiten eben über rein poetische Mittel doch nicht hinauskann. Klopstock hat genug, ja stellenweise wohl zu viel gethan in der Kunst nach Analogie der Musik durch Worttöne, ihre wohlabgewogene Nebeneinanderstellung, ihre Vertretung und gleichsam Modulation Empfindungen und Empfindungsreihen in elementarer Stärke und unabsehbarer Tiefe hervorzurufen. Er sagt durch ein einziges Wort, durch einen Ausruf, ja ein Verstummen, was seine Vorgänger in Tiraden nicht zum Ausdruck brachten. Allein diese Kunst, der in der Musik ihre freie völlige Entfaltung blüht, hat in der Poesie ihre engen Grenzen. Daher auch diese nicht abreißende Kette von Seufzern, Stöhnen, Segnungen und Verwünschungen, Blicken und Thränen im Messias sehr bald ermüdet und recht deutlich einsehen läßt, wie sein sentationeller Erfolg zum großen Teil auf die Kürze seiner ersten Erscheinung in nur drei Gesängen zu setzen ist. Dazu kommt, daß, wie schon angedeutet, die himmlische Maschinerie, die das Ganze etwa wie eine gewaltige orchestrale Instrumentation heben soll, wieder das beeinträchtigt, was die Melodie des Dichters genannt werden kann: die menschliche Empfindung seiner Helden und Figuren. Diese Seraphim und Cherubim und Genien und Thronen, dieser ganze Engelolymp Klopstocks redet, thut und entscheidet so ausschließlich, daß die Menschen vor ihm geradezu nicht zum Wort geschweige denn zur That kommen können. Im Verhältnis Gott Vaters und der göttlichen Natur des Sohnes zu dessen irdischer Leidensverkörperung gewinnt dies ganz den Charakter eines abgekarteten Spiels, da ja über ihnen keine Macht mehr ist, wie doch über den Engeln und den Teufeln, die doch immer noch etwas durchzusetzen und zu ringen haben. Bei jeder Gelegenheit, wo diese Erkenntnis bei der Lektüre durchbricht, verbreitet sie eine tödliche Kälte. Was das Erhebende der Religion ist, die sich auf Glauben gründet, wirkt im Gedicht, das sich auf Thathandlungen gründet, ver-

stimmend und niederdrückend. Und so muß man noch zufrieden sein, daß Klopstocks Genie dies große Dilemma immer noch soweit im Hintergrund zu halten versteht, daß poetische Teilnahme noch genug aufkommt; daß er ferner in der Person des reuigen gefallenen Engels Abadonna eine Figur geschaffen hat, die selbst in die Kreise der Himmlischen menschliches Empfinden bringt.

Dennoch haben alle Ausstellungen, die sich an der Messiade machen lassen, zu verstummen vor der ungemeinen persönlichen Bedeutung dieses Gedichts. Klopstock hat am Schlusse des sein männliches Alter, die beste Periode seines Schaffens ausfüllenden Werkes in der Ode „an den Erlöser" (1773) einen Einblick verstattet in die Seelenzustände, die mit einer so gewaltigen und im Geiste des Dichters verantwortungsvollen Erhebung und Anspannung der Phantasie verbunden sind. Klopstocks gesamte Lyrik erscheint nach dieser Richtung nur als ein Ausfluß der Messiasbegeisterung. Das spricht er selbst bis zum Überdruß darin aus, am deutlichsten vielleicht in der Ode „Siona" (1764). Aber auch wo er ganz und gar bloß Mensch und Weltmensch zu sein vorgiebt, verläßt ihn das hohe verantwortungsvolle Bewußtsein des Messiassängers nicht. Ganz besonders merkwürdig berührt das in den Oden an Fanny, die nach ihrer ganzen Persönlichkeit als ein wunderlicher Gegenstand des darin zu Tage tretenden Gottesbewußtseinsüberschwanges erscheint und deren „körperliche Liebe" er darin doch unmittelbar von Gott erfleht. Schon Haller hat ihm das sarkastisch aufgemutzt, damit aber gezeigt, daß er damals den Dichter über dem Gelehrten schon völlig vergessen hatte. Denn wir stehen nicht an, gerade in solchen Ausschreitungen der Klopstockschen Muse ein wesentliches Verdienst um unsere Dichtung zu sehen. Sollte der Dichter wieder Glauben finden in einer entgötterten Welt, sollte er die Fabel von der schönen poetischen Lüge, die die Renaissance aufgebracht hatte, endgültig zerstören, so mußte er mit seinem ganzen Wesen, mit dem höchsten Ernste, den die Welt aufzuweisen hat, in jeder Äußerung seines Schaffens gegenwärtig sein. Diese unvergleichlich hohe Persönlichkeitsstimmung von Klopstocks Dichtung hat gerade der deutschen Lyrik jenen ihr allein eigenen Zauber der Lebensunmittelbarkeit gebracht, der der Phrase so fern steht und den Gedanken, den höchsten wie den tiefsten, so ganz und völlig in seine Kreise zwingt, daß er in der Empfindung ohne Rest aufgeht. Man sehe die kleine Klopstocksche Ode „Das Rosenband"

(1752). Es ist die nichtigste, konventionellste Schäfersituation, die je von hundert und tausend Reimern schal oder pikant oder geistreich abgewandelt worden ist: der Liebende, der die Geliebte schlafend überrascht. Wie anders bei Klopstock! „Ich sah sie an; mein Leben hing Mit diesem Blick an ihrem Leben: Ich fühlt' es wohl und wußt' es nicht .... Sie sah mich an. Ihr Leben hing Mit diesem Blick an meinem Leben, Und um uns war Elysium." Das ist nicht mehr der Schellenklang der Stubenpoesie. In dieser Sprache ahnen wir Goethe. Und so ist es in Klopstocks Oden aus allen Lebensaltern und in allen Lebensumständen. Überall spricht das Leben, pocht das Herz laut und vernehmlich zu unserem Herzen. Eine Ode von der innigen Erhabenheit — eine Klopstock eigenst treffende Begriffzusammenstellung — wie die „Frühlingsfeier" (1739) zwingt die ganze Natur zu unseren Füßen. Am Grabe seiner früh verstorbenen „Königin Luise" (1752) und seines Friedrichs V. von Dänemark („Rothschilds — Roeskildes — Gräber" 1766) werden Stimmen laut, die vergessen lassen, daß es je eine „Hofdichtung" in ihrem besonderen Sinne gegeben hat, giebt und geben wird. Selbst auf seinen Schlittschuhen, in den Oden „Der Eislauf" (1764), „Der Kamin" (1770) u. a ist der Dichter das, was man bislang der feierlichen poetischen Repräsentation mit der antiken Lyra vorbehalten glaubte: ganz er selbst und ganz ein Dichter.

Das ist er auch, freilich hier ganz zu seinem Nachteil, in seinen Dramen, denen man alles Schlechte nachsagen kann und von jeher auch nachgesagt hat, weil der Dichter so gar nicht aus sich herauszutreten vermag; weil gerade die hohe persönliche Poesie ihm das unmöglich macht, was dem seichtesten Theaterfabrikanten der Verkehr mit Bühne und Schauspielern leicht genug beibringt, sich in fremden Masken zu benehmen. Daher ist sein bereits wegen der eigentümlichen Prosaform erwähnter „Tod Adams" (1757) in dieser Hinsicht stets am erträglichsten erschienen, eben weil in jenen Schemen einer Urmenschheit das individuell Charakteristische von selbst wegfällt und der Dichter auf den gleichgestimmten Seelensaiten seiner Figuren wie auf einer einzigen einheitlichen Laute spielt. Die Nachfolge, die er gerade hier — in Geßner — am glücklichsten und nachhaltigsten fand, der Beifall, den gerade das Ausland diesem Werke Klopstocks entgegenbrachte, zeigt sogar, was jedem die Lektüre bestätigen wird, daß der schwierige

Zugang zu Klopstocks Poesie in dieser dramatischen Auseinander-legung am leichtesten fällt. Napoleon hat sich das Stück vor St. Jean d'Acre vorlesen lassen und die Kainepisode wiederholt verlangt. In den beiden anderen biblischen Dramen Klopstocks „Salomo" (1764) und „David" (1772), in denen er zur poetischen Form, einem wechselnden jambischen Vers, zurückgriff, fällt freilich dieser Vorteil der biblischen Urgeschichte weg. Klopstock selbst hat nach einer Äußerung schon im Vorwort zu seinem „Tod Adams" mit seinem Salomo den tragischen Charakter eines Titus (bei Racine und Corneille) ausstechen wollen. Dies ist ihm gewiß miß-lungen. Aber die Schuld fällt weniger auf seine Wahl der religiösen Stoffe, deren dramatische Verwendbarkeit unter dem Drucke einer Flut schaler Nachahmungen damals Lessing anzweifeln durfte, als auf Klopstocks Religion. So konnte Thomas Abbt vielleicht treffender das Drama des zum Molochdienst neigenden und von seinem Priestertrug wieder zum wahren Gott bekehrten Judenkönigs mit einem Witzwort abfertigen: es handle sich einfach darum, ob der reformierte Hofprediger oder der katholische Kaplan Sonntags bei Hofe speisen solle. Ist schon die Vergehung Salomos ganz untragisch eine ganz unpersönliche, sondern sozusagen offizielle, so fehlt im David sogar noch der grausige Zug, der sie — in dem Molochsopfer von Kindern — tragisch auszeichnet. Davids Schuld ist eine ganz objektive Regierungshandlung: die Zählung des Volkes. In den vaterländischen Dramen oder „Bardieten für die Schau-bühne", welche die Ode „Mein Vaterland" (1768) als den einzig würdigen, früh schon gepflegten Nebensproß seiner heiligen Dichtung ankündigt, macht Klopstock in einer bei weitem realistischeren Prosa sichtlich den Versuch sich der wirklichen Bühne zu nähern. Das Lyrische ist in reichlichem Barden- und Volksgesang ausgeschieden, der auf der Bühne den opernhaften Eindruck dieser Dichtungen verstärken muß. Denn die Bardiete, die in der Weise einer Trilogie — „Hermanns Schlacht" (1769 mit Widmung „an den Kaiser") „Hermann und die Fürsten" (1784) und „Hermanns Tod" (1787) — den Teutoburger Sieg, die Niederlage gegen Cäcina, die Eifersucht der Verwandten und Hermanns Tod zum Vorwurf haben, bieten mehr Situations- und Stimmungsbilder auf einer starken Gefühlsunterlage, als dramatisch gestellte und in sich durchgeführte Handlungen.

Wir haben als erfolgreichen Verarbeiter Klopstockscher An-

regungen bereits den Schweizer Salomon Geßner[1]) (1730—1788) genannt. Sein „Tod Abels“ (in fünf Gesängen 1758) tritt wenigstens in unmittelbarem Anschluß an Klopstocks Adam in die Litteratur. Er nimmt die poetische Prosa darin auf, im ganzen auch die dramatische Gestaltung in Monologen und Dialogen, die er nur nicht sceenisch andeutet. In dieser epischen Form nimmt das Werk Bezug auf den „Messias“, dem es auch die Figur des Höllenfürsten „Anamelech“ (Adramelech) entlehnt, den Anstifter der zweiten Unthat der ersten Menschen, von Kains Brudermord. Der beispiellose Erfolg des „Abel“ in Frankreich hat dort Geßners Ruhm begründet, der sich dann auf seine ganze Idyllendichtung erstreckte. Diese greift zwar äußerlich auf die alte schäferliche Einkleidung zurück. Aber die Schäfer haben inzwischen Klopstock gelesen. Sie sind nicht mehr witzig und gelehrt, sondern empfindsam, weich und schwärmerisch. Nur verliebt sind sie geblieben; ihre Nächte bringen sie noch immer schlaflos zu, jetzt in Bewunderung der Nacht und ihres Zaubers versunken. Die dialogische Einkleidung und die poetische Prosa haben alle Geßnerschen Idyllen. Nur „Der erste Schiffer“, den die Traumliebe zu einem unbekannten sehnenden Mädchen jenseits des Meeres den ersten Kahn erfinden läßt, zeigt wieder die äußere epische Form. Die zierliche süße Kleinkunst, die Geßner auch in seinem Berufe als Maler in Aquarellen und Radierungen zur Geltung brachte, hat ihm als Poet einen europäischen Ruf verschafft. Lange Zeit war er in französischer Übersetzung der erste und vielfach der einzige Vertreter der deutschen Litteratur. Die biblischen Epen, „Noah“ und die „Synd-Fluth“ und biblischen Schaugespräche, „Patriarchaden“, die Bodmer in Klopstocks Manier, letztere schon vor dessen Adam aber nicht in dessen Geiste verfaßte, müssen wir an dieser Stelle anführen. Wir wollen aber dabei für den würdigen Schweizer Dichterpatriarchen abschließend bemerken, daß er in seinem langen Leben keine neue Erscheinung der Litteratur vorüber ließ, ohne durch Nachahmungen oder mindesten Parodien zu zeigen, wie gut er das auch könne. Am bemerkenswertesten für die Litteraturgeschichte ist unter den Schweizer Nachfolgern Klopstocks der Prediger Joh. Kaspar Lavater (1741—1801), der als Dichter mit Psalmen, christlichen Liedern, biblischen Dramen, ja einer Messiade ebenso

1) D. Nat.-Litt. Bd. 41, 1. Biographie von Hottinger 1796, Heinrich Wölflin 1889.

wie mit vaterländischen „Schweizerliedern" sich streng auf Klopstocks Fußstapfen beschränkte. Weit weniger that er dies als Persönlichkeit, deren seltsame „innige Mischung von Edel- und Schalksinn" in ganz besonderer Weise, wie wir noch sehen werden, an dem Bildungsgange unserer großen Litteratur beteiligt ist.

Nur in der Schweiz traf Klopstock, wie wir wissen, auf vorbereiteten Boden. Im übrigen Deutschland und gerade in seiner engeren Heimat unterbrach er mit seiner fremden Erscheinung eine ganz entgegengesetzte Strömung. Zwar die plumpen Witze, mit denen Gottsched durch seine Anhänger die „sehr affische" Dichtung ihre Lieblingswendungen wie die neue ästhetische Terminologie ihres Hallenser Verfechters Meier überschütten ließ, richteten sich selbst, wie die unglückseligen Gegenstücke, die ihr z. B. in Schönaichs nationalem Epos „Hermann" entgegengestellt wurden. Allein der Hagedornsche Ton behagte vielen jener jungen Leute, die damals mit Gottsched nichts mehr gemein haben wollten, zunächst bei weitem besser als die christliche Erhebung und Zerknirschung Klopstocks. Dennoch sehen wir alle jene Verfertiger wein- und kußseliger Tändeleien, die man nach ihrem nur litterarischem antikem Vorbild Anakreon als Anakreontiker zusammenfaßt, die Gleim, Uz, Götz, Gerstenberg, Klamer Schmidt, Joh. Georg Jakobi u. a. in einer oder der anderen Form auf Klopstocks ernstere Bahnen übertreten. Namentlich war es das Vaterland, dessen junger unerwarteter Ruhm auf den Schlachtfeldern von Roßbach und Zorndorf die Herzen höher schlagen machte. Joh. Wilhelm Ludwig Gleim (1719—1803), der als Sekretär des Domkapitels und Kanonikus zu Halberstadt ein sorgenfreies und mußereiches Leben einschließlich seiner Kasse ausschließlich der deutschen Litteratur und ihren Jüngern zur Verfügung stellte, that damals den glücklichen Griff, der neben seiner Person auch seiner weit weniger liebenswürdigen Dichtung einen Platz in der Litteraturgeschichte anweist. Seine „Preußischen Kriegslieder von einem Grenadier" (1758), der freilich klassische Bildung besitzt und durch Klopstock den Reim verachten gelernt hat, geben ein beredtes Zeugnis, wie die Ereignisse einer großen Zeit selbst eine kleine Natur emporreißen können. Auch eine Dichterin, die Karschin (1722—1791), eine schlesische Bäuerin aus niedersten Verhältnissen damals nach Berlin gebracht, steht unter diesen patriotischen Sängern, denen allein ihr Held, Friedrich II., keine Aufmerksamkeit schenkte. Gleichwohl

war ihr poetischer Patriotismus echt und ein Mann, wie der wackere Christian Ewald von Kleist (geb. 1715) besiegelte ihn mit dem Tode (bei Kunersdorf 1759). Kleist hatte schon 1747 mit einem beschreibenden hexametrischen Gedichte „Der Frühling“ Aufsehen gemacht, das „die Landlust“ in einem von Brockes' Philisterei- wie von Geßners Sentimentalität gleich weit entfernten kräftigen Durton besingt. Das energische knappe Heldenlob, das der von Ebert bei uns eingeführte Engländer Glover in seinem „Leonidas“ anstimmte, erklingt auch in seinem der Kriegslust geweihten epischen Stücke „Cissides und Paches“. Hier schrieb er sich selbst die würdigste Grabschrift über den „Tod fürs Vaterland“, wie gern er ihn auch stürbe, den edlen Tod, wenn sein Verhängnis ihn ruft. An Kleists Grabe wurde der ganze deutsche Bardenhain laut. Wie Ereignisse in der Geisteswelt sehr oft ihren Stimmungen und Bedürfnissen entgegenzukommen scheinen, wirkten gerade damals von England her die Macphersonschen „Veröffentlichungen“ des alten gälischen Sängers Ossian sentimental-patriotische Vorstellungen von einer grauen heidnisch-germanischen Vorzeit, wie man sie gerade brauchte. Im dänischen Kreise wurden die alten nordischen Skalden immer mehr Mode. Des Barden „Telyn“ ersetzte die griechische Leier und die jüdische Harfe. Wie der Holsteiner Heinr. Wilhelm von Gerstenberg mit einem Skaldengedichte (1766)[1]) schon vor Klopstocks eingreifender nordischer Einkleidung der Dichtung vorangegangen sein will, so behauptet der Sachse Karl Friedrich Kretschmann schon vor dem ersten Bardiet Klopstocks und unabhängig von ihm seinen gleichzeitig (1769) veröffentlichten „Gesang Ringulphs des Barden, als Varus geschlagen war“[2]), angestimmt zu haben. Ihm gesellte sich in Wien ein Jesuit Michael Denis, der sich „Sined der Barde“[3]) nannte. „Sined“ ist noch immer ein erträglicherer Barde, als Ringulph, dessen gereimte urteutonische Plattheiten und gemütlichen Selbstwiederholungen man sich nach gelegentlichen Reim- und Wortfügungen in sächsischer Mundart denken muß. Der Bardenchor blieb im ganzen unter sich. Das Publikum nahm wenig Anteil daran, am wenigsten in der damals von germanischen Wehrstimmungen politisch noch nicht erfüllten Phäakenstadt Wien. In den siebziger Jahren löste bald eine gesündere vaterländische Richtung

1) D. Nat.-Litt. Bd. 48, 4, S. 289. — 2) Ebd. Bd. 48, 4, S. 325. — 3) Ebd. Bd. 48, 4, S. 147; vgl. Ehrmann, Die bardische Lyrik im 18. Jh. 1892.

in der Poesie das affektierte Treiben bei den klarer Empfindenden und Denkenden ab.

Sehen wir also, wie die Schweizer Richtung durch Klopstock gerade im Norden auf der ganzen Linie zur Geltung gelangt, so ist es um so verwunderlicher zu bemerken, wie im Süden und aus ihrer heiligsten Mitte heraus ihr nachhaltigster Durchbruch erfolgen mußte. Der Mann, der diese seltsame Wandlung zum Ausdruck bringt, steht schon durch diese eigentümliche Beziehung im Vordergrunde des litterarhistorischen Interesses auch ohne den großen Einfluß, den er an sich durch eine fruchtbare und ausgebreitete schriftstellerische Thätigkeit auf seine Zeit geübt hat. Es ist Christoph Martin Wieland[1]), geboren am 5. September 1733 im Gebiete der schwäbischen Reichsstadt Biberach. Wielands landschaftliche Stellung zu dem Sachsen Klopstock, der im höchsten Norden sein Heimat fand, kehrt den eben besprochenen Gegensatz von Haller und Hagedorn um. Wieland verlebte bis auf frühe Schulzeit in Klosterbergen bei Magdeburg seine Bildungszeit durchaus im Süden: bei Bodmer in Zürich als Ersatz Klopstocks, als Hauslehrer in Bern (bis 1759) in Rousseaukreisen, als Senator und Kanzleidirektor in seiner Vaterstadt (1760—1769). Gleichwohl vollzog sich in ihm in dieser Umgebung der bemerkenswerte Umschwung, der den weltmännischen Ton, die Richtung auf praktischen Lebensverstand, auf heiteren, selbst üppigen Genuß dem tieferen Gefühl, der strengen Gesinnung, der Weltverachtung geflissentlich entgegenstellte. Daran mag sich wohl auch ein Gegenschlag der süddeutschen mehr sinnlichen Phantasie gegen die gleich zu ungreifbaren Abstraktionen sich versteigende norddeutsche Gefühlsdichtung äußern. Zugleich aber beweist es, daß im klassischen Zustand der Geistesreife eines Volkes die landschaftlichen Gegensätze sich mehr aus- und angleichen. In Klopstock und Wieland zeigt sich die Stammesnatur vertauscht; Herder kommt von den äußersten Grenzen des Nordostens, Lessing aus dem Mittelpunkte Deutschlands, Goethe und Schiller rücken als Stammesnachbarn nahe zusammen. Die Romantik konnte gerade an dem ihr fremdesten Punkte, in Berlin, damals ansetzen. Die Extreme, die in Haller und Hagedorn landschaftlich so weit auseinander traten, zeigen sich im weiteren Verlauf immer weniger auf ihr Lokal beschränkt.

Wieland hat als begeisterter Schüler Bodmers mit über-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 51—56. Biographie von J. G. Gruber 1827/28. H. Döring 1840.

klopstockscher Tugend und Gottseligkeit angefangen. Er arbeitete nach Bodmerschen Konzepten, er schlug Bodmers Schlachten gegen Gottsched, er pries mit vollen Backen und nicht ausgehendem Atem Bodmers Genius in den „Schönheiten des epischen Gedichtes der Noah". Er belferte in einem hexametrischen „Sendschreiben von der Bestimmung des poetischen Genies" gegen die „geistlosen Brüder des taumelnden Teyers", gegen die „Küsse Anakreontischer Mädchen" und die „häßlichen Lehren der lustigen Weisen". Er denunzierte gradezu in einer Zuschrift seiner „Psalmen" an den preußischen Hofprediger Sack den braven Joh. Peter Uz, dessen Hauptverbrechen wohl war, Bodmern gelegentlich etwas aufgezogen zu haben, als leichtsinnigen Anbeter der Venus und Bacchus und Verführer der Jugend. Nichtsdestoweniger schon in diesen moralischen biblisch-christlichen und patriotischen Jugendarbeiten, diesen „moralischen Briefen", diesem mönchischen „Anti-Ovid" und pfäffischen „Anti-Lukrez", den orientalisch idyllischen Erzählungen und Paraphrasen aus Xenophon, der Patriarchade vom „Geprüften Abraham", dem nationalen Epos „Hermann" — in all diesen seiner späteren Weise äußerlich so entgegengesetzten Werken läßt sich kein schärferer Gegensatz gegen Klopstock denken, als er hier innerlich hervortritt. Wieland doziert und klügelt philosophisch, wo Klopstock im Sturm sich zu hohen Empfindungen schwingt. Er beweist und rechnet vor, wo Klopstock, auch nicht den Schatten eines Zweifels kennend, Berge von Überzeugung wälzt. Er malt in umständlichen Schilderungen mit glatten Beiwörtern und allerlei Firnis der Koketterie das aus, was er verabscheut und verdammt, Scenen die Klopstock niemals hätten einfallen können, auf die nur die zurückgehaltene Lüsternheit erzwungenen Mönchstums gerät. Und in der That weist diese Behandlungsart moralischer Vorwürfe auf geistliche, z. T. jesuitische Vorbilder in der lateinischen und deutschen Litteratur der vergangenen Periode, die Wieland leicht erreichbar waren. In seiner Schreibart bewährte Wieland schon damals den federgewandten, aber daher leicht oberflächlichen und geschwätzigen Plauderer, der ihn dem schwerflüssigen tiefen Lakonisten Klopstock schon von weitem unähnlich macht.

Sehr lehrreich und für die Klopstockschen Bemühungen in diesem Felde bezeichnend erscheint es, daß Wielands Umkehr gerade auf dramatischem Gebiete vor sich ging. Er schrieb schon

in der Schweiz (1758) ein Trauerspiel „Lady Johanna Gray“, worin der „Triumph der Religion“ gegen den Glaubenszwang der katholischen Maria, wie Lessings Kritik meint, an lauter Seraphim und Bösewichtern des Abgrunds, aber doch immerhin außerhalb „der ätherischen Sphären“ unter Menschenkindern dargestellt wird. Eine Episode aus Richardsons allbeliebtem Romane „Grandison“ dramatisierte er in der „Clementine von Porretta“ (1760). Bald darauf (1762—1766) ging er an eine für seinen Standpunkt höchst lobenswerte Übersetzung Shakespeares. Bei dieser Thätigkeit muß es Wieland theoretisch klar geworden sein und sich zur Überzeugung gefestigt haben, was ihn das praktische Leben bei seiner selbständigen Amtsführung in Biberach immer näher brachte; daß Darstellung von Welt und Leben in seiner bisherigen Weise unmöglich sei und daß er auf sie nicht verzichten könne. Der Umgang mit einem Gutsnachbar in Biberach, dem Grafen Stadion, einem feinen Weltmann mit der französisch-skeptischen litterarischen Bildung eines solchen, bestärkte und förderte ihn bei diesem Umbildungsprozesse. Unter den beiden Lieblingsphilosophen der „Schönheit und Liebe“, die er noch in seinem „Theages“ (1758) zu vereinigen gesucht hatte, Platon und Shaftesbury, fiel das Gewicht völlig auf den modernen weltkundigen Engländer, dessen Erziehung auf dem Wege des Genusses seiner selbst zur Moral gelangen will. Schließlich wird Platon dem Lucian und allen Spöttern der alten und neuen Litteratur förmlich geopfert, keine Gelegenheit versäumt, seine Strenge und Übersinnlichkeit ad absurdum zu führen.

Wie von einem Drucke erlöst, stürzte sich der entsprungene geistige Mönch in einen förmlichen Sinnentaumel der Phantasie. Zweideutigkeiten und Lüsternheiten, wie „Nadine“, „Diana und Endymion“, stehen gleich im Anfange seiner endgültigen Bekehrung zur Welt (1762). Sie erschienen mit „Aurora und Cephalus, und dem „Urteil des Paris“ 1765 als komische Erzählungen und bewiesen der erstaunten Welt, daß aus dem frommen Ritter der Schweizer ein Voltaire und Crebillon, ein französischer Satyr und Freigeist geworden war. Vorbereitet und gleichsam angekündigt hatte er diese Wandlung zwar schon im Jahre vorher dem Publikum in seinem Romane „Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva“ (1764). Diese „Geschichte, worin alles Wunderbare natürlich zugeht“ ist

im Kerne ein dürftiger Nachklatsch des zweiten Teils von „Don Quixote“ Ein junger Mann, der nach seiner ganzen Aufführung den Eindruck einer albernen Marionette nach dem Ritter von der Mancha hervorruft, ist auf einem einsamen Schlosse von einer alten Tante mit lauter Feenmärchen aufgezogen worden. Diese waren in der That in Frankreich um die Wende des Jahrhunderts vorübergehend Mode geworden. Jedoch blieb es bei einer litterarischen Cliquenschwärmerei ohne die Ausdehnung des Ritterromanfiebers, gegen welches Cervantes im Don Quixote sich gewendet hatte. Wieland scheint auch der ganze Feenspuk, den sich sein Held in den Kopf setzen muß, auf daß er schließlich durch eine irdische Fee glücklich geheilt werde, nur symbolisch für überirdische Grillenfängerei aller Art wichtig zu sein. So muß man von jetzt an seine ganze Schriftstellerei auffassen, die jedes Jahr in einer neuen poetischen Erzählung oder einem neuen Roman die große Lehre mehr oder weniger breit auseinandersetzt, daß der Mensch ein irdisches Geschöpf und jede Erhebung über die Freuden der Sinnenwelt ebenso abgeschmackt wie lächerlich sei. Von den Leiden dieser Sinnenwelt schweigt Wieland klüglich. Sie scheinen sich ihm völlig in der Langeweile und Unnatur zu erschöpfen, die er auf dem einsamen Schlosse seiner Jugend bei der alten Tante Bodmer ausgestanden hatte. Von diesem Gesichtspunkte aus konnte er sich eine „Philosophie der Grazien“, eine Moral der heiteren Sinnlichkeit zurechtmachen, die in ewig witzelnden Verschen und bunten Romanerfindungen sehr selbstgefällig ihr Recht behauptet, dem Ernst und der furchtbaren Wirklichkeit des Lebens gegenüber aber so matt als albern ausfällt. Darum sind auch alle seine Romanthemen auf diese eine Lehre zugeschnitten, die bei müßigen, sorglosen Grillenfängern verfangen soll. Diese werden dann im Roman ihrer Einsamkeit oder ihren eingebildeten Schmerzen entrissen und durch ein Füllhorn von Annehmlichkeiten und Verführungen schließlich in den Armen einer gefälligen Nymphe mit der im Grunde doch so netten Welt ausgesöhnt. Da aus solchen Helden und Erlebnissen die Welt aber — glücklicherweise — nur im verschwindendsten Bruchteile besteht, so werden die unzähligen anderen, denen das Leben, so gern sie es sorglos genießen möchten, ein ganz anderes Gesicht schneidet: so werden diejenigen, welche von Dichtung und Philosophie Zuspruch und Anfeuerung im Kampfe gegen das

Geschick erwarten, diese Bücher mit Gefühlen der Leere, wenn nicht der Empörung und des Widerwillens beiseite legen. Sie werden dem Autor gerade dann vielleicht am meisten grollen, wo er mit dem meisten Ernst und in persönlichster Weise seine Theorien zum Austrag bringt, wie in dem großen griechischen Romane „Agathon" (1766/67) und in der gleichfalls auf hellenistischen Hintergrund gestellten poetischen Erzählung „Musarion" (1768). Im „Agathon", der des Autors paradoxen Bildungsgang doch etwas tiefer erklären möchte, als „Don Silvio", ist es gerade die Selbstsucht und Gemeinheit der Welt, die den hochgesinnten Helden seinem Widerspiel dem Sophisten Hippias und der verführerischen Danae in die Arme treibt. Hier wird das, was der weltlüsternen Richtung eines höher strebenden Geistes gerade widerstehen sollte, in der That hinwegsophistisiert, während das Gute und Edle im Menschen nur mit Worten Recht behält. Genau so, nur noch unangenehmer ist das in „Musarion", wo ein paar höchst traurige Gesellen von Philosophen bei Wein und Mädchen Pythagoras und die Stoa ins Unrecht setzen müssen, während die „Philosophie der Grazien", von einer wohlgebauten Schönen noch so anmaßlich schaal doziert, über Platon leichten Sieg behält. So ist es im „Idris" (1768), worin die wahre Herzensliebe gegen ihre Extreme einer verstiegenen Abstraktion und einer plumpen Sinnlichkeit verherrlicht werden sollte, aber nicht zum Worte kommt. In den „Grazien" (1769) hat Wieland schließlich gezeigt, bei welchem Ende seine Philosophie dieser holden Fabelwesen anzufassen sei. Praktisch immer deutlicher illustrieren dies seine nächsten Werke, in denen das Ekelhafte, wie im „Kombabus", im „Neuen Amadis", und das affektiert Verlogene, wie in dem zum modernen Weiberpfaffen gewordenen Cyniker „Diogenes von Sinope" um den Vorrang streitet.

Es war ein Glück, daß Wielands äußerer Lebensgang ein Gegengewicht gegen seine innere Entwicklung schaffte. Als Professor der Philosophie und schönen Wissenschaften in Erfurt (1769—1772) traten ihm doch wieder andere Interessen näher, als die galanten Zweideutigkeiten, die ihn in die bedenklichste litterarische Gesellschaft und seinen tadellosen Ruf selbst bei Wohlmeinenden in Frage brachten. Er geriet damals auf die Politik, der er von nun an als eifriger Publizist treu blieb und ein gut Teil derjenigen Schwärmerei bewahrte, die er philo-

sophisch eingebüßt zu haben vorgab. Der politische Roman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian“ (1772), worin in der beliebten morgenländischen Einkleidung von einem aufgeklärten Weisen die „Wissenschaft der Könige“ gelehrt wird, ist der erste Beitrag Wielands zu der damals in die Halme schießenden Aufklärungslitteratur, die sich gegen Pfaffen- und Mönchswesen für eine gleichmäßige Erleuchtung aller Schädel im Volke ins Zeug legte. Vom größten Vorteile war Wieland seine Übersiedlung nach Weimar (1772), wohin er von der Herzogin Amalie als Hofrat und Prinzenerzieher in die denkbar angenehmste äußere Stellung berufen wurde. Dieser Ort, der Sammelplatz unserer ersten Geister in den nächsten Jahrzehnten, hat Wieland davor bewahrt, das süddeutsche Gegenstück eines seichten, anmaßlichen Schwätzers wie Nikolai zu werden. Er hat diese unverkennbar vorhandene Anlage durch den Respekt, den der tägliche Verkehr mit Geistern wie Herder, Goethe, Schiller der besseren Seite seiner Natur einflößte, glücklich hintangehalten Es ist nun gerade erhebend und für die Gesamtbeurteilung Wielands versöhnlich zu sehen, wie unbedingt und wie freudig er sein geringeres Licht den großen Gestirnen unterordnet, die neben ihm der Reihe nach aufglänzten. Wie wohl er sie zu würdigen wußte, wie er alles thut, sich in seiner Weise zu ihrer Sphäre zu erheben, ihnen wenn nicht durch Gegengaben, so doch durch Teilnahme und Hingabe ebenbürtig zu erscheinen! Goethe führte sich bei ihm (1773) durch eine Farce „Götter, Helden und Wieland“ ein, in der er Wielands geschminktes und gepudertes Griechentum in dessen damaligen lyrischen Dramen („Alceste“ und „Die Wahl des Herkules“) bloß stellte. Wieland hat es ihm nie nachgetragen, ja es in seiner Zeitschrift selbst empfohlen als „ein Meisterwerk von Persiflage“. Er kam im Gegenteil hauptsächlich dadurch trotz des Erfolges, den diese Sachen in Schweizers Komposition erlangten, vom Dramatischen ab und „bekannte“ nach einem letzten Versuche („Rosemunde“ 1778) „vor Gott und Menschen“, daß er dafür kein Talent besitze. Er ist vielleicht der einzige Weimaraner geblieben, der bis an sein Ende ohne Mißklang neben Goethe gestanden, in allen Parteiungen, Cliquen und Machenschaften der Höflinge und Litteraten von vornherein auf seiner Seite gestanden hat. Und doch kam Goethe nach ihm als der neue Mann, der alles ausstechende Günstling nach Weimar, dem er wohl

ein Teilchen Mißgunst und Vorurteil hätte entgegenbringen können, wie es ihm andere in reichstem Maße zu teil werden ließen.

Der Gentleman in Wieland, der noch heute wie damals die unangenehmsten Seiten seiner Schriftstellerei in einem freundlich spielenden Lichte zurücktreten läßt, führte ihn schließlich auch litterarisch den Höhen zu, deren Vorzug er menschlich so rein zu schätzen wußte. Seine poetischen Erzählungen, in denen die lustige Romantik der altfranzösischen lays und fabliaux die gezierte mythologische Griechelei völlig verdrängt, zeigen in der Weimarer Zeit immer mehr Reinheit und novellistische Vertiefung des phychologischen Motivs, immer weniger von jener nichtigen witzelnden und vernünftelnden Schwatzhaftigkeit, die sich für Philosophie ausgiebt und keine volle Empfindung geschweige denn philosophische Anschauung aufkommen läßt. Selbst wo verfängliche Stoffe gewählt werden, ein conte dévot wie die mönchischen Sittlichkeitshochmut verspottende „Wasserkufe", eine orientalische Lästerung der Weibertreu, wie „Hann und Gulpenheh" giebt durch die Unbefangenheit, mit der die gesunde Idee zum Ausdruck kommt, ein launiges Behagen. Die Erzeugnisse des Jahres 1776 zu 77, das „Wintermärchen" nach dem Märchen von den bezauberten Fischen in „Tausend und eine Nacht", „Geron der Adelige" (der altfranzösische Gyron li courtois), vor allem „Gandalin oder Liebe um Liebe" sind Perlen Wielandscher Verserzählung („Geron" in reimlosen Jamben!). Die beiden letztgenannten bieten überdies in ihren Vorwürfen, der Liebe einer Dame zum Herzensfreunde ihres Gatten, der durch die eigene Geliebte erprobten Treue eines Liebhabers, Herzensprobleme, wie sie Wieland früher nicht einmal gestreift hatte. Die Krone seines Schaffens bildet in dieser Richtung der „Oberon" (1780), die auch in Webers gleichnamiger Oper auf unseren Bühnen lebendige romantische Erzählung von dem Zwist des Elfenkönigspaares Oberon und Titania und ihrer Versöhnung durch ein alle Hindernisse und alle Prüfungen überwindendes Liebespaar. Der von Kaiser Karl zur Strafe mit unmöglichen Aufträgen an den Kalifen ausgesendete Ritter Hüon und die Kalifentochter Rezia sind diese treuen Liebenden. Hüon löst seine Aufgabe durch Oberons Zauberhorn. Des Elfenkönigs Huld errettet sie auch schließlich aus den Gefahren, in welche Übertretung aus allzugroßer Liebe sie gestürzt hat. Er führt die heroisch Duldenden wieder zusammen.

Auch hier liegt ein altfranzösischer Roman (Hyon de Bordeaux) zu Grunde, wie in den oben genannten Gedichten, zum großen Vorteil des in der Erfindung nicht eben glücklichen Wieland. Hier vereint sich das Geschick der Durchführung, mit Ariostischer Phantasie und Laune und einer Freiheit und Strenge köstlich verbindenden Form (frei gefügte Ottaverimen). Goethe sandte dem Dichter einen Lorbeerkranz und hat das bekannte Wort über „Oberon" gesprochen, das ihn in seiner unzerstörbaren Helle und Klarheit dem Golde und Krystall vergleicht.

Wenn irgend etwas belegen kann, daß die Erhebung aus den Niederungen der sechziger Jahre nicht zufällig, sondern mit Bewußtsein erfolgt, so ist es der diese ganze Zeit (1774—1781) begleitende humoristisch-satirische Roman „Die Abderiten". Hier nimmt Wieland seine naseweise Allerweltsphilosophie gründlich zurück. Er erkennt und zeigt, soweit es ihm nur irgend möglich ist, an den Erfahrungen seines Helden, des großen alten Naturforschers und Philosophen Demokrit in seiner Vaterstadt Abdera, wie grundverschieden der Genius und sein Ideenreich ist von der Sinnesart und den gemeinen Voraussetzungen der Menge. In seinen letzten Romanen hat Wieland die Idee fortgeführt, an den Erlebnissen und so gleichsam durch den Mund bedeutender oder merkwürdiger Persönlichkeiten aus dem Altertum seine Weltanschauung darzulegen und sein Gewissen zu entladen. Er übernahm hierin den psychologischen Entwicklungsroman, dessen Ansätze schon im politischen Roman des 17. Jahrhunderts vorliegen, zugleich mit dem archäologischen Zeit- und Sittengemälde aus Werken wie Fénélons Télemaque und Bartelemys „Reisen des jungen Anacharsis". Das antiken Kolorit ist im „Aristipp" (1800—1802) einem Bilde der Blütezeit griechischer Philosophie und Kunst, sogar mit philologischer Genauigkeit aufgetragen. Seine Kenntnis des Altertums tritt aber besser in seinen vortrefflichen Übersetzungen von Horaz, Cicero und dem wie er meinte ihm geradezu wesensgleichen Lucian hervor. Bei Wielands Unfähigkeit, sich in das Wesen antiker Charaktere zu versetzen, wird man weniger das Altertum im „Aristipp" suchen, als des Autors Anschauungen über antike Lebenskunst und Lebensweisheit. Hiernach ist nun sein Aristipp von Cyrene der Philosoph des weisen Genusses, der wahre Schüler des Sokrates gegenüber dem „feierlichen Plato", dem „sauertöpfischen Antisthenes", Aristipps entgegengesetzten Zeit-

genossen Wie hier das Programm unseres Schriftstellers am Ende seiner Laufbahn gemäßigt, aber in seiner ganzen Breite noch einmal aufgestellt wird, so hat er bedeutsame Teile desselben, sein Verhältnis zum Christentume und zu der damals wieder stark betonten Religion der inneren Erleuchtung dargelegt in den Romanen „Agathodämon" (1799) und der „Geheimen Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus" (1791). Jener ist der christianisierende spätgriechische Philosoph und Wundermann Apollonius von Tyana, dieser ein von Lucian wegen seines Christentums und seines Selbstmords „aus Eitelkeit" persiflierter Wunderthäter. Wieland macht aus dem ersten einen im Glauben an den guten Geist von der Grundidee des Christentums erfüllten Weisen, aus Peregrin einen edlen, zum Urgrund des Seins zurückstrebenden Schwärmer. Goethe bemerkte dazu freilich aus dem Munde des Peregrinus: „Sieheſt du Wieland, so sag ihm, ich lasse mich schönstens bedanken — Aber er that mir zu viel Ehr' an; ich war doch ein Lump." Wielands Verhältnis zu der das Christentum abschaffenden Revolution und Aufklärung wie zu dem mystischen und mystifizierenden Christentume Lavaters tritt darin deutlich hervor. Wieland hat die großen Fragen jener Zeit in seinen Zeitschriften „Der teutsche Merkur" (seit 1773), in welchem auch seine Dichtungen zuerst erschienen, und „Attisches Museum" (seit 1796) mit niemals nachlassendem Eifer über ein Menschenalter hindurch verfolgt und ihre Entscheidung im großen deutschen Publikum vielfach beeinflußt.

Wieland bezeichnet die in ihm selbst ja lange genug zurückgedämmte Reaktion des Haus- und Weltverstandes gegen den in seiner modischen Verallgemeinerung krankhaft werdenden Gefühls- und Ideenüberschwang der Zeit Hierauf beruht seine litterarhistorische Stellung und zieht man den inneren Eifer und die geistige Weite, mit der er sie ausfüllte, in Betracht, auch sein litterarhistorisches Verdienst. Die Flüssigkeit und Gewandtheit seines Stiles wollen wir nicht überschätzen Wo nichts zu überwinden ist und alles sich von selbst versteht, kann man leicht ohne Anstoß schreiben. Die Wasserprosa des Romans war ein zweifelhaftes Geschenk für die nach dieser Seite nicht erst besonders zu ermunternde Litteratur. Hippels und Jean Pauls gesucht schwerer und dunkler Romanstil, der mit dem Leser Versteckens spielt und ihm das Gewöhnliche in Rätseln darbietet, muß man als einen

Protest des Dichters im Romanschriftsteller ansehen, der seine Form nicht allzu gemein machen lassen will. Wielands Vers ist gleichfalls gereimte Prosa; aber er ist es mit Bewußtsein und das unterscheidet ihn von dem Schlendrian der früheren gereimten Erzählung, das macht ihn geistreich. Er hat dem Dichter viel Mühe verursacht und zu Scheltworten auf die ungefügige deutsche Sprache veranlaßt, um deren rhythmische und musikalische Verwendung sein gleichgültiges Ohr ungleich Klopstock sich so gut wie gar nicht kümmert. Im Gegenteil, den Eindruck des Zwanglosen, Ungleichmäßigen zu erzielen, darauf hat er geradezu Sorgfalt verwendet, wie später Heinrich Heine auf seine salopp scheinenden, und doch wohlbewußt gefalteten Verslein. Die Geister, die es sich in der neuen Form bequem machten, sind denn zunächst auch mehr von der derb und niedrig komischen Art: der Wiener Exjesuit Blumauer, der Travestierer von Virgils Äneis (1784—1788), der westfälische Arzt Kortum mit seiner heute noch gelesenen „Jobsiade" (1784), der Lebensgeschichte des verbummelten Kandidaten Hieronymus Jobs, des im Zeichen des Hornes geborenen durstigen Theologen und endlichen Nachtwächters. Das Romantische der Wielandschen Ritter- und Feenwelt sollte erst später seine Früchte tragen. Neben dem Straßburger L. Heinr. v. Nikolay, der in russische Staatsdienste trat, ist der Wiener Alxinger[1]) der nennenswerteste Nachahmer seiner Rittergedichte, von denen „Doolin von Mainz" (1787) in der Oberonstanze Wielands große Genugthuung erregte. Auf Wieland geht zum Teil die gebildet nebensächliche Art zurück, mit der ein anderer Weimarer, der Gymnasiallehrer Joh. Karl August Musäus[2]), damals die „Volksmärchen der Deutschen" (1782—1786) erzählte. Hierbei wird der Unterschied zwischen dem Romantischen der Wielandschen Weise und der Romantik, die später die treue Sammlung und Aufzeichnung der Märchen aus dem Volksmunde durch die Brüder Grimm anregte, recht deutlich. Musäus' übrige Schriftstellerei reiht sich der Opposition im Roman gegen das Geniewesen und die Empfindsamkeit an, die uns später bei deren Schilderung begegnen wird und wobei wir die Wielandsche Grundrichtung in grotesker Verzerrung (bei Heinse) und zarterer Umbildung (bei Thümmel) in beiden Lagern antreffen werden.

---

1) D. Nat.-Litt Bd. 57, S. 1. — 2) Ebd. Bd. 57, S. 155.

Zehntes Kapitel.

Lessing.

Selten steht der Name einer geistigen Größe so für sich selbst, als derjenige, den wir über dies Kapitel setzen. Haben Klopstock und Wieland ihre Ehre darein gesetzt, das geistige Erbe ihres Volkes, die Nationallitteratur, auf die Höhe der damals angesehensten geistigen Nachbarn, jener der Engländer, dieser der Franzosen zu erheben, so tritt Lessing gleichsam auf, um ihre Unabhängigkeitserklärung abzugeben. Es berührt in der Erscheinung dieses einzigen Mannes, wenn man historisch an ihn herankommt, fast fremdartig, die ausgesprochene, ungesuchte wie selbstverständliche unverrückbare Selbständigkeit zu gewahren in einer Nation, der Anlehnung und Nachahmung zum Lebensbedürfnis geworden war. Lessing polemisiert und krakehlt nicht dagegen, wie die früheren Teutomanen und Franzosenfresser, die mit ihren Prahlereien ruhig im Strome mitschwammen. Höchstens ein gelegentlicher Seufzer verrät wohl die Schwere seines Lebenswerks. Sonst aber faßt er es mit einer Sicherheit, Energie und Konsequenz an, als wäre er nicht der Einzelne, der mittel- und machtlos in den Kampf gegen jahrhundertlange Vorurteile zieht, sondern als stünde die ganze Welt hinter ihm und es handle sich um die einfachste und natürlichste Sache von der Welt. Das ist der schöne Vorteil solcher Geister, die wie die Helden im Märchen ohne sich umzusehen den Drachen besiegen und den Schatz erringen. Sie leben so sicher in ihrer Vernunft, sie sehen ihre Aufgabe so klar umrissen, so grundsätzlich bestimmt vor sich, daß das Gefühl der moralischen Unfehlbarkeit ihres geistigen Bestrebens über sie kommt, daß sie gern sich selbst und alle ihre Errungenschaften, niemals aber die Gewißheit ihres Rechtes opfern.

Das ist der Schlüssel zu Lessings Leben, dieses wahrhaften geistigen Heldenlebens, das von unscheinbarsten Anfängen zu immer glänzenderen Thaten, von jedem Erfolge, ohne ihn äußerlich oder gar materiell auszunutzen, zu neuen schwierigeren Werken fortschreitet. Ihm war die Wahrheitsliebe, wie er es in einem berühmten Worte überwältigend ausgedrückt hat, die Wahrheit selbst. Ja sie ging ihm über die vorgeblichen Wahrheiten aller Dogmatiker aller Zeiten und zumal seiner Zeit. Eine Wahrheit, die zum Dogma erstarrt ist, wird schon zum Vorurteil. „Der Besitz macht ruhig, träge, stolz. — Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht." Darum ist ihm nichts verhaßter als die Halbwahrheit, das „Mittelding von Wahrheit und Lüge," „der verfeinerte Irrtum, der uns auf ewig von der Wahrheit entfernt halten kann, je schwerer uns einleuchtet, daß es Irrtum ist". „Je gröber der Irrtum, desto kürzer und gerader der Weg zur Wahrheit." Daher wählt er sich von Gott „den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze sich immer und ewig zu irren", und sagt mit Demut: „Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!" So bestimmt er am Schlusse seiner Laufbahn inmitten theologischer Studien und Streitigkeiten den ganzen von ihm zurückgelegten Weg.

Sein Wahrheitstrieb führte ihn von den Kathedern, wo leeres Stroh gedroschen wurde, auf das freie Feld der Litteratur, wo es gründliche Arbeit zu thun gab. Ihr zum Heile und uns zum Segen opferte er die Carriere des gelehrten Strebers dem verachtetsten aller Institute, dem Theater, auf, das er zur höchsten Bildungsstätte der Nation umschuf. Hier war seine Kanzel, sein Katheder, das Tribunal, von dem aus er erhebend, lehrend, richtend zur Nation, nein zur Menschheit sprach. Denn indem er sich national auf eigene Füße stellte, sich der Bevormundung durch die Fremden entzog, entdeckte er den Menschen in sich selbst. Er sah den ringenden, strebenden, irrenden überall gleich elenden und hilfsbedürftigen Menschen vor seiner politischen und sozialen Zerklüftung in Nationen, Bekenntnisgenossenschaften, Parteien. Ein erhabenes Brüderlichkeitsgefühl und ein unerschöpflicher Schatz

von Liebe lebte in dem äußerlich so strengen Manne, der nur unerbittlich war gegen Hohlheit, Anmaßung und Lieblosigkeit. Er stand, von wenigen umgeben, schließlich ganz allein in einem öden, liebeberaubten Dasein. Gleichgültigkeit, Entfremdung, Haß und Intrigue war das einzige, was er sich von den Menschen für seine Arbeit an der Menschheit gewann. Er war kein Schulenmensch, kein Sektenhaupt. Wie umworben hätte er als solches sein können! Aber er wies solche Anmutungen ab mit den reinen Worten: „Ich hasse alle die Leute, welche Sekten stiften wollen, von Grund meines Herzens. Denn nicht der Irrtum, sondern der sektierische Irrtum, ja sogar die sektierische Wahrheit machen das Unglück der Menschen oder würden es machen, wenn die Wahrheit eine Sekte stiften wollte." So konnten ihn die Parteien nicht brauchen. Den Aufklärern, die mit allem Glauben, aller Tradition im Dünkel beschränkter Verstandeskultur aufräumten, war er zu positiv. Den Orthodoxen, deren er sich wohl geflissentlich gegen die rationalistischen Verflüchtiger der Religion angenommen hatte, ward er der Antichrist selber, als er am Schlusse seines Lebens jener historischen Kritik an der Entstehung des Christentums das Wort gab, die doch, wie er es divinatorisch voraussagte, gerade das Beste dazu beigetragen hat, uns den ewigen Kern des Christentums aus seiner wandelbaren ceremoniellen Hülle zu retten. Er haßte auf beiden Seiten die „Kuppler der Wahrheit", die mit ihrem äußeren Schein, mit ihrem Namen Handel treiben. Und so ist im Gegensatz zu den platten Gesellen, die nach seinem Tode sich als die Erben seines Geistes aufspielten, niemand sein echterer Fortsetzer gewesen, als der von ihnen im Innersten angefeindete Kant. In der unsterblichen Philosophie des „Kritikers der reinen Vernunft" ist Lessings Persönlichkeit wissenschaftlich festgehalten, jene reine und edle Persönlichkeit, die die Wahrheit ins Gewissen setzte und über alle Schulbeweise hinaus nur eine Bestätigung für sie gelten ließ: die rechte That und ihren Erzeuger, den Ruf der Freiheit, den guten Willen.

Mit Lessing kommt Licht in unsere Litteratur. Schon daß ein derartig streng gedankenmäßig veranlagter Geist sich mit ihr abgab, statt wie früher Leibnitz aus philosophischer Ferne ihr nur gelegentlich ermunternd zuzunicken, schon dies mußte ihr von unnennbarem Vorteil werden. Aus der Spaßlitteratur der „Nebenstunden" wurde durch ihn eine Litteratur des Ernstes und der

gewaltigen Hauptsache. Erst ein Mann wie er konnte durch die That beweisen, daß die Äußerung des Geistes einer Nation in ihrem Schrifttum eine Angelegenheit von solcher Bedeutung ist, daß es darüber hinaus schlechterdings keine wichtigere für sie giebt. Daß alles Wohlergehen eines Volkes, sein sittlicher und wirtschaftlicher Zustand von der Beschaffenheit der Köpfe abhänge, die in ihr zum Wort gelangen. Schon Luther hatte das Wort der Renaissance mehrfach unterstrichen: „Die Schreiber regieren die Welt." Es predigten es ihm manche kleinlaut nach. Aber wer hörte in Deutschland auf sie? Nun kam einer, der sich Gehör erzwang. Es ist ein Rätsel, wie er es anstellte, ein Rätsel, dessen Lösung einzig in jenem Stil liegen kann, der seinesgleichen nicht hat im Ausdruck der jeweilig in ihrer Sache völlig aufgehenden Persönlichkeit. Unter seinen Werken ist wenig, wofür ein größeres Publikum auch nur den Standpunkt, geschweige denn näheres Verständnis hat. Gelehrter Kram, in den er sich hineinbohrt, um seinen professionierten Vertretern zu zeigen, wie er recht angefaßt, wie er wissenschaftlich behandelt werden müsse. Strenge Untersuchung der Grundbegriffe aller Künste und im einzelnen aller Gattungen der Dichtkunst von Epigramm und Fabel bis zum Drama. Religionsphilosophische Erörterung und Polemik auf dem Hintergrunde der zünftigen Theologie. Wie kam es, daß bei diesem Manne alles durch die Fenster hinaus auf den lauten Markt drang, was sonst fein still und unbemerkt in den Hörsälen, den Disputationsstuben und den Sitzungszimmern der Konsistorien verhandelt worden war? Er mußte doch eben wohl anders von diesen Dingen reden, doch so, daß auch der schlichte Mann im Volke herausfühlte: das geht mich auch an! Denn wo hätte er seine Stimme zu ungebührlicher Lautheit erhoben, wo hätte er jemals das Ohr der Menge zu erreichen gesucht? Man zeige uns selbst in den einzigen Weltzeugnissen seines Geistes, seinen wenigen Theaterstücken, die Stelle, wo er „ad spectatores", zu den Gründlingen des Parterres oder zu den Rotten der Galerie, hinunter oder hinauf redete! Eine Stelle, die nicht die ganze Vornehmheit eines königlichen Geistes atmete, nicht jedes unreine, geschweige denn wilde und wüste Begehren frecher Libertinage majestätisch abweist! Wenn die schwächlichen Irr- und Wirrgeister, die sich auch heute auf ihn zu berufen oder ihn zu lästern wagen, eine Ahnung besäßen von der strengen

Hoheit dieses Volkserziehers im höchsten Sinne des Wortes, sie würden es unterlassen, ihn gerade im Gedächtnisse des Volkes zu erhalten, der allen dunklen und niederziehenden Bestrebungen in jeder Form so gründlich kräftig entgegenarbeitet. Es geht ein stählender, ein festsetzender Geist von Lessing aus, wo man ihm auch nahen mag. Er hat von allen Dingen die höchsten und zugleich die sichersten Begriffe. Er befreite, er räumte auf mit allem Wuste von erkünstelten und erborgten Satzungen und Paragraphen, aber nur um das ursprüngliche reine Gesetz mit allen seinen Forderungen unnachsichtlich an deren Stelle zu setzen. Wie sein Verhältnis zu der Wahrheit in der Wissenschaft, so ist seine Stellung zur Schönheit in der Kunst. Er hielt sich selbst für keinen Dichter, weil er wußte, was Vollendung im Kunstwerk bedeutet. Nur seinem unablässigen Streben nach Ergründung ihrer Wirkungen schreibt er es zu, wenn er gelegentlich etwas habe schaffen können, „was dem Genie nahe kömmt". Darum will er die Kritik nicht verachten lassen und protestiert gegen die Genieschwünge derer, die nun anfingen zu meinen, „daß sie das Genie ersticke".

Lessing ist der Großmeister der Kritik. Er steht in dieser Hinsicht ohnegleichen in der Litteratur aller Zeiten und Völker. Er erscheint inmitten der künstlerischen Ratlosigkeit und der Schleuderproduktion der Neueren wie ihr gottgesandter Genius, in dem all die natürliche Sicherheit und Feinheit der antiken Kunst zu theoretischem Bewußtsein gelangte. Auch er abstrahierte Regeln aus den Schöpfungen der Alten. Aber es waren nicht die äußerlichen Anstandsregeln Gottscheds und der Franzosen. Auch er und gerade er schwur auf den Aristoteles, dessen Poetik er „für ein ebenso unfehlbares Buch hielt, als es die Elemente des Euklides nur immer sind". Aber sein Aristoteles war nicht der der französischen Akademie und der nach ihren Regeln arbeitenden Tragiker Corneille und Racine. Die Gärung des Geschmacks zu hemmen, die aus Überdruß an ihrer kalten Regelmäßigkeit eben im Begriff war, alle Regeln als Pedanterei über Bord zu werfen, traf er das einzige Mittel. Er bestritt den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne. „Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Drama mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Dramas bei dem

Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß notwendig nichts anderes als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln kalkuliert hatte." Er sprach das kecke Wort, daß man ihm das Stück des großen Corneille nennen solle, das er nicht besser machen wollte. Freilich, setzte er hinzu, ohne dabei Corneille zu sein. Er werde nichts gethan haben, als was jeder thun könne, — der so fest an den Aristoteles glaube wie er. Dieser Glaube an den Aristoteles war sein inneres Verhältnis zur antiken Kunst, aus deren Meisterwerken der große Philosoph sich nur seine Maximen abgezogen hatte. Was sie wollten, sah Lessing mit dem inneren Auge des Künstlers, während die Franzosen es mit dem oberflächlichen Blicke des Schülers oder mit dem berechnenden des Technikers gesehen hatten. Die Durchführung der Charaktere, die Klarheit und Notwendigkeit der Motive, vor allem aber die Gesamtwirkung der Handlung auf die Seele des Zuschauers waren ihm wichtiger, als das Seiltänzerkunststück, mit Aufopferung aller Wahrscheinlichkeit und an den Haaren herbeigezogener Motivierung ein Stück in 24 Stunden auf derselben Stelle abschnurren zu lassen. Er zeigte, wie in jenen hauptsächlichen Bedingungen Shakespeare trotz seiner äußerlichen Entfernung von der Weise der Alten durchaus ihrer dichterischen Praxis entspräche, während die Franzosen von Corneille bis Voltaire hinter ihr zurückblieben.

Schuf Lessing so einen ganz neuen und fruchtbaren Boden für einen Hauptzweig der Dichtung, der mit durch seine poetischen Leistungen in unserer klassischen Periode der hervorstechendste werden sollte, so hat er auf ähnliche Weise die gesamte innere poetische Technik reformiert durch die endgültige Vernichtung des von uns im fünften Kapitel in seinem Werden beleuchteten Glaubenssatzes, daß die Poesie eine redende Malerei sei (ut pictura poesis!). Auch mit dieser praktisch verhängnisvollen Lehre der Renaissance brach Lessing zu Gunsten der wahren Alten. Er beseitigte sie wieder gerade dadurch auf das schlagendste, daß er ihre Stütze bei den Alten untergrub; indem er nachwies, daß dies blendende zufällige Paradoxon eines antiken Voltaire, das die Gunst der Neueren in ungebührlichem Grade errungen hatte, mit der Praxis der großen Alten in grellem

Widerspruch stehe. Bildende Kunst und Poesie zeige an der grundverschiedenen Behandlung gleicher Vorwürfe bei ihnen die deutliche Erkenntnis von den Gebietsgrenzen der beiden Künste. Vorwurf der Poesie seien Handlungen in der Zeit, Gegenstand der bildenden Kunst Anschauungen im Raume. In der Realisierung dieser Vorwürfe entscheide immer nur der reine Schönheitssinn, nichts anderes. Das war nun das Vernichtungsurteil jener gemütlichen Beschreibungspoesie sans phrase, die seit Brockes mit solcher Ausschließlichkeit gepflegt wurde. In der Praxis aller umfassenderer Geister war sie damit aufgegeben. Schon auf seinen Freund Ewald von Kleist hat Lessing mit diesen Grundgedanken gewirkt und ihn von seiner Bilderjagd im „Frühling" auf menschlich erregte Themen geführt. Bei Wieland ist Lessings Einfluß in der Schilderei sofort sichtbar. Er meinte, „Lessing zupfe ihn am Ohre", wenn er sich dabei gehen ließ. In Goethe und Schiller hat er die herrlichsten Früchte lebendiger Darstellungskunst getragen. Hauptsächliches Verdienst aber war, daß dadurch das kleinliche Nebenwerk in der Dichtung beiseite geschoben und ihre wahren großen Aufgaben in den Mittelpunkt gestellt wurden, an den sich nur höchste Kräfte üben konnten. Diese blieben nicht aus, als der Boden für sie bereitet war. Dies sollte man Lessing zu allen Zeiten danken, statt irgend welcher Modeströmungen zu Gunsten seine nicht ohne Absicht schroff und bedingungslos hingestellten künstlerischen Grundsätze als unhaltbar oder überholt zu verschreien.

Wir haben Lessings grundlegende Bedeutung für die Gestaltung unserer Litteratur zusammenfassend voranstellen müssen, obgleich wir dabei schon die besonderen Werke in Betracht ziehen mußten, mit denen uns erst sein Werde- und Bildungsgang im einzelnen vertraut machen soll. Gotthold Ephraim Lessing[1]) ist ein Pastorssohn aus der sächsischen Lausitz, geboren zu Kamenz 22. Januar 1729. Er studierte von 1746 an in Leipzig, ohne mit den Bremer Beiträgern, denen er landsmannschaftlich nahe stand, sonderlichen Verkehr zu pflegen. Er vertauschte sein anfängliches verbohrtes Bücherstudium, das „ihn wohl gelehrt aber nicht zum Menschen machte", schon hier mit dem allseitigen Lebens-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 58—71. Aus der großen Lessinglitteratur in Deutschland können wir hier nur die umfassenden Biographien von Danzel, fortgeführt von Guhrauer 1850 ff. und Erich Schmidt 1884—1891 namhaft machen. In England nennen wir James Sime, in Frankreich Victor Cherbuliez. Mon. Ausg. v. Lachmann-Muncker.

interesse, das die Welt der Bühne in ihm wach rief. Schon auf der Fürstenschule zu Meißen waren die alten römischen Komiker Terenz und Plautus seine Welt. Einen Lustspielplan von der Schule her, der die einzige Figur seiner genaueren Bekanntschaft den jungen arroganten Gelehrten zum Mittelpunkt hatte, führte er damals aus. Der Schauspieldirektor Neuber gab das Stück und es fand Beifall. Nur nicht den der obersten Instanz für den jungen gelehrten Verfasser. Die Eltern, der Pastor primarius und seine nicht eben liebevoll religiöse Gattin, gerieten außer sich, als sie vernahmen, daß ihr Herr Sohn statt Theologie Theater studierte und sogar den Weihnachtskuchen mit Komödianten verzehrt habe. Der Sünder wurde unter dem Vorwande, die Mutter sei todkrank, schleunigst zurückbestellt. Als er aber wirklich im strengsten Frost unverzüglich anlangte und ein ganz anderes Bild abgab, als man erwartet hatte, wurde er in Gnaden und sogar mit der Erlaubnis von der Theologie zur Medizin überzugehen entlassen. Das Studium des jungen Mediziners blieb aber nach wie vor das Theater und die schöne Litteratur. In bedrängten äußeren Umständen, die ihn sogar nötigten vor seinen Gläubigern nach Wittenberg und von da nach Berlin zu entweichen, entwarf er (1748—1750) eine Reihe Lustspiele, unter denen „Die Juden" und „Der Freigeist" für den späteren Verfasser des „Nathan", „Der Schatz" als eine Bearbeitung des Plautinischen „trinummus" für seinen Ausgang von der antiken Komödie kennzeichnend sind. Zu einer Tragödie stimmte ihn damals ein Vorgang der Zeitgeschichte, die Hinrichtung des Berner Patrioten „Samuel Henzi" durch den Rat seiner Vaterstadt. Lessings einzige äußere Stütze war damals ein junger Landsmann, Christl. Mylius, den wir als Gottschedischen Journalisten schon früher kennen gelernt haben, dessen belletristischer Umgang die Eltern aber zumeist gegen den „verlorenen Sohn" aufbrachte, so daß sie die Hand völlig von ihm abzogen.

Lessing mußte in Berlin zunächst mit gelehrten Handlangerdiensten sein Leben fristen. Sehr wichtig, freilich auch wieder verhängnisvoll wurde für ihn dabei die Beziehung, in die er als Sekretär zu dem damals an Friedrichs Hofe lebenden Voltaire trat. Er kam mit ihm auseinander, da Voltaire ihn beschuldigte, sein Buch über das siècle de Louis XIV. vor dem Erscheinen in die Öffentlichkeit gebracht zu haben. Voltaires

Verdächtigungen bei diesem kleinlichen Anlaß, der in einem litterarisch angeregten Kreise kaum einer Entschuldigung bedarf, prägten sich dem guten Gedächtnisse des Königs leider so ein, daß sie in einer entscheidenden Lebensfrage später gegen Lessing auftreten konnten und die ihm angemessenste Anstellung als Bibliothekar in Berlin hintertrieben. Der vorübergehende Plan, sich in Göttingen zu habilitieren, der in der Abhandlung „Über die Pantomimen der Alten" seinen Ausdruck fand, wurde wiederum durch das Theater gekreuzt. Mit Mylius begründete er 1749 die Vierteljahrsschrift „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", eine Bühnenzeitschrift in gelehrtestem und vornehmstem Stile, die aber einging, da Mylius' Gottschedianismus auf diesem Felde Lessing die Mitarbeit unmöglich machte. Nach Mylius' frühem Tode gab Lessing eine Art Fortsetzung davon in seiner „Theatralischen Bibliothek" (1754—1758). Seine journalistische Begabung hatte ihm aber schon durch jenen ersten Versuch eine Stellung als Herausgeber des Feuilletons der „Berliner (Vossischen) Zeitung" (1751) verschafft. Ein Abstecher nach Wittenberg brachte ihm (1752) die Magisterwürde und sein Aufenthalt in der Stadt der Reformation der deutschen Litteratur das erste Zeugnis jener freien und großen Behandlung gelehrter Gegenstände im Sinne einer unbestochenen Redlichkeit und vorurteilslosen Toleranz: Die „Rettungen" (erschienen 1753—1754), Verteidigungen übel angeschwärzter Persönlichkeiten der Gelehrten- und Kirchengeschichte, zu denen sich auch der römische Dichter Horaz gesellt. Es ist hier, wie in den „Rettungen" zumeist, der Charakter des Horaz, der gegen schlimme Interpretationen seiner Lebensführung in Schutz genommen wird. Den Dichter Horaz verteidigte Lessing zu gleicher Zeit gegen Sinn- und Geschmacklosigkeiten eines schwächlichen Übersetzers, trotzdem er in diesem eines der Häupter der jungen Dichterschule, den uns durch sein poetisches Auftreten mit Pyra schon bekannten Lange vor sich hatte. Das gelegentlich wohl etwas spitze und philologisch deutelnde „Vademecum für den Herrn Sam. Gotthold Lange, Pastor in Laublingen" (1754), das aber erst auf Langes hochmütige Beschwerde über Lessings Kritik erfolgte, findet ein weniger lustiges, aber gleich eindringendes Seitenstück in der Abfertigung eines elenden Theokritübersetzers. Das strenge Regiment, das der junge Mann in der Kritik übte, war so losgelöst von jeder Zunft, Koterie oder Clique in Deutschland

etwas Neues. Für ihn gab es weder Gottsched noch Schweizer, er bewunderte Klopstocks Genie, ohne sich in seine Schule einzuschwören. Er macht geflissentlich minutiöse Ausstellungen am „Messias", um dann wieder als lateinischer Übersetzer des Gedichts zu beweisen, wie sehr er es im ganzen bewundert. Später ist ihm in Hamburg Klopstock persönlich nahe getreten. Sie blieben im besten Einvernehmen, so wohl Lessing Klopstocks feierliche Posen und Orakelsprüche durchschaute, und so wenig dieser der kritischen Laune seines großen Zeitgenossen trauen mochte.[1]) Unvergleichlich und schon zu seiner Zeit mit Erstaunen bemerkt ist die divinatorische Beurteilung Wielands durch den jungen Berliner Kritiker.[2]) Mit der ganzen Sicherheit, die ihm nur sein freier unabhängiger Standpunkt zwischen Schweizern, Gottschedianern und allen litterarischen Tendenzströmungen gewähren konnte, lenkt und weist er den begabten, seiner selbst nicht gewissen Schriftsteller von all seinen Irrpfaden, bis er ihn im „Agathon" endlich da hat, wo er ihn haben will, nämlich auf den ihm eigentümlichen Wege.

Seinen Rückhalt bei diesem selbstbewußten Vorgehen in der Kritik fand Lessing nicht wie hergebracht in Akademien und einflußreichen Leuten in gewichtiger Stellung, sondern in gleichgestimmten Freunden, die er sich nicht herausfordernder wählen konnte; einem angehenden Buchhändler, Nikolai, und einem jüdischen Kaufmann, Moses Mendelssohn. Und gerade mit diesem gemeinschaftlich reizte es ihn, eine damalige Preisaufgabe der Berliner Akademie in der Schrift „Pope ein Metaphysiker!" (1755) nach allen Richtungen der These zu zerpflücken, daß ein Dichter nicht, wie die Akademie es voraussetzte, ein philosophisches System vortrage. Mit ihnen und dem geistreichen frühverstorbenen Schwaben Thomas Abbt (1738—1765), der damals in der Mark an der Universität zu Frankfurt a. d. Oder lehrte, unternahm er seit 1759 den kritischen Feldzug der „Litteraturbriefe", der wie ein Seitenstück des gleichzeitigen großen Krieges auf litterarischem Gebiet wirkte. Berlin trat damit als selbständige litterarische Macht hervor; statt sich mit der Vertretung der Gleimschen Anakreontik und des neuen Odenstiles durch den kaltkorrekten Ramler (1748—1790 Professor an der Kadettenschule) und der Schweizer Theorien durch Sulzer († 1779 als Direktor der

1) Vgl. Franz Muncker, Lessings persönliches und litterarisches Verhältnis zu Klopstock. 1880. — 2) Vgl. Muncker a. a. O. und Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse. 1877.

Akademie) zu begnügen. Nur daß Lessing, der Fll. („Fabullus“) der Briefe, diese Macht innerlich und äußerlich nicht so befestigen konnte, wie der große König. Es hielt ihn nichts in Berlin und über die Freunde begann er hinauszuwachsen. Schon 1755 hatte ihn das Theater auf drei Jahre wieder nach Leipzig gezogen. 1760 trennte er sich wieder von Berlin und damit von den „Litteraturbriefen“. Er ging als Gouvernementssekretär beim General Tauenzien, den er durch seinen militärischen Freund Ewald von Kleist kennen gelernt hatte, nach Breslau.

Die Freunde mochten ein solches Wesen unstet nennen. Der Hinblick auf das, was Lessing dadurch leistete und nur so leisten konnte, läßt es in anderem Lichte erscheinen. Es lebte in dieser Natur ein unbegrenzter Trieb, aus der dumpf brütenden Stagnation der deutschen Verhältnisse herauszukommen; den Blick nach allen Seiten schweifen zu lassen; die Hand sich frei zu erhalten für das, was allein not that. Eine große Reise durch Europa, zu der ihn ein reicher junger Leipziger 1755 aufgefordert hatte, war durch den Ausbruch des Krieges in den Anfängen stecken geblieben. Erst die spätesten Jahre brachten dem in abstrakten Studien anschauungsunlustig Gewordenen die ersehnte, früher stets an materiellen Hindernissen gescheiterte Reise nach Italien. Hätte sich Lessing nach dieser Richtung hin ausleben können, so würde seine poetische Produktion zum mindesten einen breiteren Eindruck gewähren. So bietet sie eigentlich nur das, was von seinem breiten Studientische so abfiel, darunter freilich Perlen, wie sie sich nur auf dem Tische eines solchen Geistes finden. Das kleine Büchlein studentischer Liedlein, das er schon äußerlich im Gewande des Scherzes 1751 unter dem Titel „Kleinigkeiten“ erscheinen ließ, hat keine Fortsetzung gefunden. Der Odenschwung der nächsten Jahre riß auch ihn hin, ohne die Hand, die nicht „für der Leier zarte Saiten“ bestimmt war, gelegentlich zur metrischen Ausgestaltung eines Prosaentwurfs ausdauern lassen zu können. In fragmentarischen Lehrgedichten zeigt sich dagegen früh der hohe Sinn des mit den höchsten Fragen abstrakt beschäftigten Geistes; in Sinngedichten der scharfe Witz, in Fabeln die spielende Bewältigung aller Welt- und Lebensverhältnisse in treffenden Vergleichen. Mit der Theorie und Geschichte der beiden letztgenannten Gattungen hat sich Lessing in ausgedehnten Studien beschäftigt. Diese kommen praktisch einem deutschen Epigrammen-

dichter des 17. Jahrhunderts zu gut, dessen Geist bei seinen Zeitgenossen nicht so zur Geltung gekommen war, wie jetzt durch einen kongenialen Erwecker um ein Jahrhundert später. Mit Ramler gemeinschaftlich gab Lessing 1759 Logaus Sinngedichte neu heraus. Die Litteraturgeschichte gehen ferner diejenigen allgemeinen Ausführungen näher an, die er 1759 seinem Fabelbuch und 1771 dem ersten Teile seiner umgearbeiteten Schriften beigab. Sie sind zugleich der beste Kommentar zu seinen Produktionen in diesen Fächern, indem sie sich bemühen, in der Fabel das durch die neueren Franzosen hineingekommene gespreizte Vortragswesen, im Epigramm die bloße sinnreiche Aufschrift der Renaissance (inscriptio) und den „Spruch", die Gnome der Nationallitteraturen auszuscheiden. Er begegnete bei den sportsmäßig fabulierenden Zeitgenossen Widerspruch von allen Seiten, was der gesunden Reaktion seiner scharfumrissenen, zielsicheren Tierapophthegmen gegenüber der oft schiefen (Lichtwers „Die Katzen und der Hausherr!") Salbaderei der Hagedorn-Gellertschen Schule keinen Eintrag thut. Dagegen läßt sich bei seiner rein pragmatischen Auffassung der alten (Äsopischen) Tierfabel als angewandten Lehrsatzes von philologischer Seite manches erinnern, was Jakob Grimm bei seiner Darlegung der Tierfabeln als Reste eines naiven Tierepos zur Geltung gebracht hat. Lessings Epigrammatik trifft zum mindesten die sich in dem geistig angeregten Jahrhundert herausbildende persönliche, gern litterarische und wissenschaftliche Anzapfung im Epigramm, wie wir sie bei dem Muster dieser Richtung dem Göttinger Mathematiker Abraham Gotthilf Kästner (1719—1800) in Übung finden. Nur hindert die übliche Maskierung in die wesenlosen Renaissancetypen der Stax und Trax, Bäv und Mav die besondere Wirkung, die später Goethe und Schiller mit dem offenen Visier ihrer Xenien freilich unter dem Entrüstungssturm der Getroffenen erzielten.

Ungleich wichtiger als dies alles ist, wie sich denken läßt, was Lessing produktiv in der großen Kunstgattung geleistet hat, als deren nationalen Begründer wir ihn erkannt haben, im Drama. Hier zeigt schon das 1755 mit thränenreichem Beifall zuerst aufgeführte Trauerspiel „Miß Sara Sampson" den Autor der oben angeführten Jugenddramen auf ganz neuem Boden. „Miß Sara" bedeutet die entschiedene Einführung des im 8. Kapitel als auf der Schwelle stehend gekennzeichneten bürgerlichen Trauerspiels

in Deutschland. Lessing hat von nun an diesen ihm anfangs nicht sehr gemäßen Weg, offenbar bestärkt durch den französischen Encyklopädisten Diderot, dessen „Theater" er 1760 übersetzte, in streng künstlerischem und dadurch geläutertem Sinne festgehalten. Mit den hohen Personen, welche die Renaissancetheorie und mit ihr die französische Akademie der Tragödie für einzig angemessen erachtet hatte, verschwindet auch ihr konventioneller Vers der Alexandriner von der deutschen Bühne. Bürgerliche Personen — bezeichnenderweise tragen sie die durch Richardson und seine dramatischen Genossen allbeliebten englischen Namen — führen in ausgesuchter Prosa eine tragische Katastrophe in alltäglicher bürgerlicher Umgebung vor. Die alte schuldvolle bitter bereute Liebe eines jungen Mannes rächt sich tödlich an der jungen, unschuldigen, hoffnungsreichen. Im Moment, da sich Mellefont mit Sara Sampson, die er vor des Vaters Weigerung entführt hat, verbinden will, erscheint Marwood, seine frühere Geliebte, auf der Scene. Unvermögend Mellefont wiederzugewinnen, giebt sie Sara heimlich Gift. Der alte Sir William kommt mit seiner Einwilligung gerade zurecht, um ein sterbendes Paar zu segnen. Mellefont ersticht sich reuig am Totenlager des jungen Mädchens, das seinem Schicksal zum Opfer gefallen ist. Lessing hat eine moderne Einkleidung des Medeenstoffes gegeben, ohne damit eine Medea schaffen zu wollen. Ein dramatisches Experiment im streng antiken Sinne ist dagegen das einaktige Trauerspiel in Prosa: „Philotas" (1759). Ein Stück „ohne Liebe", dem kriegerischen Geiste jener Jahre opfernd, zeigt es lediglich die Seelengröße der Pflichtaufopferung. Ein junger Prinz, kriegsgefangen, stirbt lieber den Tod durch eigene Hand, als daß er durch seine Auslieferung dem Feinde Vorteile verschaffe.

Die wahrste Ausgeburt des siebenjährigen Krieges nennt Goethe das unsterbliche Erzeugnis der Breslauer Zeit, die Frucht der militärischen Eindrücke in der neu eroberten Provinz des großen Königs: das Lustspiel „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück" (nach 1763). Das Verdienst dieses Glanzstückes der nicht überreichen deutschen Lustspielbühne kann am besten durch die Beurteilung Goethes in das ihm gemäße Licht gerückt werden, der in frischem Jugendeindruck den nationallitterarischen Gehalt darin neu auf sich wirken lassen konnte. Er bezeichnet es als „die erste aus dem bedeutendem Leben ge-

griffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that. Lessing, der im Gegensatz von Klopstock und Gleim die persönliche Würde gern wegwarf, weil er sich zutraute, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufheben zu können, gefiel sich in einem zerstreuten Wirtshaus- und Weltleben, da er gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht brauchte, und so hatte er sich auch in das Gefolge des Generals Tauenzien begeben. Man erkennt leicht, wie genanntes Stück zwischen Krieg und Frieden, Haß und Neigung erzeugt ist. Diese Produktion war es, die den Blick in eine höhere bedeutendere Welt aus der litterarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete." Minna von Barnhelm, ein reiches sächsisches Fräulein, findet nach Ausgang des Krieges ihren Verlobten vom sächsischen Feldzug her, den preußischen Major Tellheim, in Not und Bedrängnis. Das stolze Herz des Ehrenmannes entzieht sich, da er nichts einzusetzen hat, seinem ersehnten Glück. Minna muß erst das Vorgeben durchführen, von ihrem Onkel wegen ihrer Liebe enterbt worden zu sein, um den Treuen, der inzwischen durch seinen König glänzend in Stellung und Ehre wiederhergestellt worden ist, alsbald wieder an ihrer Seite zu haben. Das liebenswürdigste „zweite Paar", Minnas Jungfer Franziska und Tellheims Wachtmeister Werner, zwei Herzen von Gold und Köpfe von Quecksilber, sind eifrigst bemüht, das Geschick ihrer Herrschaft in die rechte Bahn zu bringen, wobei sie sich natürlich selber finden. Die Scene zeigt in einigen wenigen Kerntypen den ganzen Zustand nach dem beendeten Feldzug mit seinen Nachklängen von Unruhe, Trauer und Verderbtheit: ein pudeltreuer Offiziersbursche, der seinen Herrn knurrend und zähnefletschend gegen die ganze ihm verdächtige Welt begleitet; die Witwe eines gefallenen Offiziers; ein geriebener, auf alle Handstreiche erpichter Wirt; ein deutsch radebrechender französischer Abenteurer, der im Spiel betrügen „corriger la fortune' nennt mit einem mißbilligenden Seitenblick auf die „arm plump deutsch Sprak". So läßt dies köstliche Phantasiestück bald alle Gegensätze, alle Mißtöne der Wirklichkeit, die Spannung zwischen Preußen und Sachsen, die Übelstände und mancherlei Unbefriedigung nach einem langen ungewissen, halb rechtlosen Zustand, harmonisch ausklingen. Für das deutsche Lustspiel, das bisher nur eine Welt

von Narren, Schelmen und Puppen grotesk oder affektiert dargestellt hatte, bedeutet der endliche Eintritt von anständigen Menschen mit etwas wie Seele und nobler Gesinnung auf die Bühne einen völligen Umschwung in der Gestaltung und zugleich den Zutritt der breiten Kreise des ehrbaren Publikums.

Wie schade, daß es das einzige blieb! Daß unter der Fülle dramatischer Keime, von denen Lessings Nachlaß Kunde giebt, keine Blüte der Komödie mehr zu teil wurde! Unter ihnen sticht als für die deutsche Litteratur fruchtbarster ein Plan nebst Fragmenten zu einem Drama von Dr. Faust (1760) hervor, dem im Jahrmarkt- und Puppenspiel volkstümlich gebliebenen vieldeutsamen Helden des alten Volksbuches. Die dramaturgische Thätigkeit, zu der Lessing im Jahre 1766 nach Hamburg berufen ward, enttäuschte die Hoffnungen des damals sich am Ziele seiner Wünsche glaubenden Theaterfreundes so sehr, daß seine Begeisterung für dies doppeldeutige Kunstinstitut von da an in eine tiefe Abneigung umschlug. Ein späterer gleicher Antrag nach Mannheim, der mit einer akademischen Stellung verbunden war, zerschlug sich aus diesem Grunde. Der „gutherzige Einfall“, durch Stationierung der tüchtigen Ackermannschen Truppe mit dem trefflichen Eckhof in Hamburg „den Deutschen ein Nationaltheater zn verschaffen“, hat gerade einen Sommer (1767) vorgehalten und dann noch ein Jahr (bis November 1768) ein Scheindasein zwischen Leben und Sterben gefristet. Gaukler, Possenreißer und französische Komödianten waren schon damals dem Tagespublikum lieber, als die Lessinge aller Zeiten. Den 19. April 1768 schloß Lessing seine regelmäßigen Kritiken über das Unternehmen, das mit all seinen Stücken, Autoren und Schauspielern in dieser „Hamburgischen Dramaturgie“ für alle Zeit einer deutschen Litteratur fortleben wird. Die Schauspielereitelkeit trieb zwar Lessing bald zu dem Entschlusse, sie mit der Erklärung, daß es zur Zeit keine Schauspielkunst und somit auch kein objektives Maß der Beurteilung für sie gäbe, gänzlich außer dem Spiele zu lassen. Um so vollständiger konzentrierte er sich auf die rein litterarische Seite der Aufführungen. Wir haben die grundlegenden Ergebnisse davon in der Einleitung dieses Kapitels vorweggenommen, da sie mit das Ausschlaggebende für Lessings Stellung im Ausbau der Nationallitteratur bedeuten. Einen verspäteten Schößling hat die grausam erstickte Saat der Hamburger Zeit doch noch getrieben. Schon

als sich der Hamburger Dramaturg, der danach mit einem buchhändlerischen Unternehmen als unpraktisches Geisteskind schlechte Geschäfte machte, völlig in den Bibliothekar des Braunschweiger Herzogs zu Wolfenbüttel verwandelt hatte (seit 1770), erschien nach fast fünfzehnjähriger Reifungsfrist das Trauerspiel Emilia Galotti (1772). Hier ist Miß Sara Sampson die Tochter eines „Mannes von rauher Tugend" geworden, ihr Liebhaber ein lüsterner Prinz, die verschmähte frühere Geliebte, Gräfin Orsina, nur die halb wahnwitzige indirekte Anreizerin zum Morde der Rivalin durch den eigenen Vater: „seine Tochter vor der Schande zu retten", wie sie selbst es wünscht. „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert", freilich wie man trotz aller psychologischen Sophistik empfinden wird, mit etwas roher Hand. Der Prinz schiebt am Schluß alles auf seinen Günstling Marinelli, ohne die revolutionäre Wirkung des Stückes dadurch gerade brechen zu können.

Diese technisch meisterhafte, die Kunst der vielsagenden Prosa bis zu epigrammatischer Schärfe, aber auch erschütternder Gewalt steigernde Tragödie einer „bürgerlichen Virginia" reicht bis in die Leipziger Zeit 1757 zurück. Damals hatte Nikolai in seiner mit Mendelssohn herausgegebenen „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste" einen Preis (fünfzig Thaler!) für das beste Trauerspiel ausgesetzt. Dies Preisausschreiben ist für die deutsche Litteraturgeschichte merkwürdig, weil es mit der Lessingschen Tragödie, die aber nicht fertig wurde, eine Reihe dramatischer Talente auf die Bahn brachte, von denen mindestens eines, das des jung verstorbenen Joach. Wilhelm von Brawe [1]) (1738—1758) viel versprach. Brawe, aus Weißenfels gebürtig, der in Leipzig die Rechte studierte, hat sich durchaus an Lessing gebildet. Sein „Freigeist", ein modern bürgerliches Trauerspiel, teilt das Motiv der Rache durch den sittlichen Verderb eines jungen Menschen mit seiner antiken Tragödie „Brutus", deren fünffüßigen Jambus er Lessings Vorgang in einem unvollendeten Drama „Kleonnis" verdankt. Jedoch nicht Brawes „Freigeist", den Lessing empfahl, sondern das französisch antike Alexandrinertrauerspiel eines anderen jungen Adeligen Joh. Friedr. Freiherrn von Cronegk [2]) (aus Ansbach 1731—1759) „Codrus"

1) D. Nat.-Litt. Bd. 72, S. 200; vgl. Aug. Sauer, Joach. Wilhelm von Brawe, der Schüler Lessings. 1878. — 2) Ebd. Bd. 72, S. 123. Biographie in den von Uz herausgegebenen Schriften 1760 und von Henr. Feuerbach, Uz und Cronegk. 1866.

erhielt den Preis. Nach dem athenienſiſchen Heldenkönig, der durch ſeinen Opfertod den geweisſagten Sieg ſeiner Vaterſtadt zuwendet, iſt das Stück zwar genannt. In der That aber dreht ſich alles darin um den ſchmerzhaften Liebesverzicht einer anderen Perſon. Der Kampf zwiſchen Pflicht und Liebe bildet auch den Vorwurf von Cronegks Märtyrertragödie „Olint und Sophronia“, deren Stoff aus Taſſos „befreitem Jeruſalem“ genommen iſt. Von dieſem Stücke und ſeinen Verſtößen gegen das morgenländiſche Kolorit, das pſychologiſche Intereſſe kann ſich jeder leicht eine genauere Vorſtellung machen durch die meiſterhafte Kritik am Anfange von Leſſings Dramaturgie. Als Lyriker ging Cronegk die Wege ſeiner Zeit, Gellerts, der Anakreontik und wiederum Youngs in ſeinen melancholiſchen „Einſamkeiten“. Intereſſante Anſätze in der Komödie hat ſein früher Tod unterdrückt. Er ſtarb zur Zeit der Preiserteilung. Nach ſeiner letzten Verfügung wurde der Preis noch einmal ausgeſchrieben. Hierbei finden wir den für das Bühnenrepertoir ſeiner Zeit charakteriſtiſchen Operettendichter Chriſtian Felix Weiße[1]) (1726—1804) auf dem Plane, der damals im Kreiſe Leſſings in Leipzig neben den herkömmlichen Luſtſpielen, „ſcherzhaften Liedern“ und kriegeriſchen „Amazonenliedern“ in Nachahmung des Gleimſchen Grenadiers auch Anſätze zu großen Tragödien machte. Zwei histories im Shakeſpeareſchen Sinne, von denen ſchwer glaublich iſt, daß er ſich dabei erſt ſpäter „an Shakeſpeare erinnert habe“, warf er damals hin: Edward II. und Richard III. Das letztgenannte Stück iſt eine traurige Schülerparodie des ungeheuren Shakeſpeareſchen Dramas. Ähnlich nur völlig bewußt hat ſich Weiße mit einer leider ſehr erfolgreichen Bearbeitung an Shakeſpeares „Romeo und Julie“ verſündigt. Leſſing hat dem „Richard“ die Ehre angethan, ihn in der Dramaturgie kritiſch abzuthun. Damals nahm man das übel. Heute giebt es die einzige Erinnerung an das Stück, das zu ſeiner Zeit das Repertoire beherrſchte. Der Preis verbot ſich bei Weiße, da er durch Übernahme der Nikolaiſchen „Bibliothek“ ſelbſt zum Preisrichter wurde. Als Herausgeber dieſer Zeitſchrift, als Dichter jener Operetten, die unter dem Zorne Gottſcheds damals die deutſche Oper wieder auferſtehen ließen und in Hillers ſowie ſeiner Schüler Kompoſition die deutſche dramatiſche Muſik

1) D. Nat.-Litt. Bd. 72, S. 1. Monographie von Jak. Minor. 1880.

bis auf Mozart vertreten, endlich als Jugendschriftsteller in seinem „Kinderfreund“ zeigt Weiße die mannigfachste Fühlung mit dem großen Publikum.

Lessings schwerer, enttäuschungsreicher Lebensgang hat ihn leider immer mehr auf wissenschaftliches Gebiet zurückgedrängt. So verrät sich in dem Schicksal ihres Bahnbrechers fast das der deutschen Litteratur. Zwar zeigt der aus der Breslauer Zeit stammende „Laokoon“ (1766) als allgemeiner ästhetischer Exkurs auf archäologischer Grundlage, wie wir in der Einführung darthaten, noch die reichsten und fruchtbarsten Beziehungen zur Litteratur. Die Ästhetik war damals noch kaum begründet. Sie ist aus der Leibnitzschen Theorie der dem logischen Urteile gegenüber zunächst selbständigen Empfindungssphäre hervorgegangen. Die auf Leibnitz fußende Wolfsche Philosophie hat in ihrem Halle-Frankfurter Vertreter Alex. Gottl. Baumgarten den Namen mit der neuen Lehre (Aesthetica 1750—1758) geschaffen. Sein Schüler ist jener Hallenser Professor Georg Fr. Meier, den wir in der vordersten Linie der Klopstockgarde im Kampfe gegen Gottsched antrafen. Er wandte Prinzipien seines Lehrers bereits vor deren Hervortreten in seinen „Anfangsgründen der schönen Wissenschaften“ (1748—1750) an. Mit dem Ausbau von Theorien war man schnell bei der Hand. Von dem Werke Meiers an über die Kompendien von Riedel in Wien (1767), Sulzer in Berlin (1771), Eschenburg in Braunschweig (1783), Meiners in Göttingen (1810) können wir den jeweiligen Niederschlag der allgemeinen Kunsterkenntnis verfolgen und zugleich bemerken, wie vereinzelt und wenig verstanden die großen Vor- und Selbstdenker zu allen Zeiten dastehen. Als Lessing auf seiner Höhe stand, gab neben den Schweizern das triviale System eines Franzosen Batteux den Ton an, der mit seiner „Zurückführung der schönen Künste auf das gleiche Prinzip“, nämlich die Nachahmung, etwas Neues und Förderndes zu sagen glaubte. Es ist für die Geschichte des Irrtums sehr vorteilhaft, daß man in der Welt rasch vergißt. Sonst hätte man sich damals erinnert, daß die Renaissance im platten Mißverständnis des Platonisch-Aristotelischen Ausgangstheorems für die Betrachtung der Kunst schon weit genug gegangen war. Batteux wurde von Joh. Ad. Schlegel (1752) und Ramler (1758) übersetzt und kommentiert.

Lessing zeigt, indem er im „Laokoon“ methodisch an die

Fragen der Ästhetik herantritt, wie jeder Selbstdenker, eine erfrischende Unberührtheit von den Lehrmeinungen seiner Zeit. Ihm lag daran, dem Empfindungsausdruck, in seiner Gesetzmäßigkeit wie seiner notwendigen Wirkung wiederum auf die Empfindung, auf die Spur zu kommen. Gegenüber diesem genialen Aufgreifen des Wesentlichen im Problem sagt das Schematiesieren der Seelenkräfte durch die Wolfianer und das Nachahmungsbewußtsein Batteux' herzlich wenig. Wohl aber horchte Lessing hin, als damals der Wortgeber des norddeutschen Kunstgefühls der durch alle Hindernisse nach Italien durchgedrungene Märker Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) seine Eröffnungen „über die Nachahmung der griechischen Bildwerke" (1755) machte. Lessing warf sich ihnen entgegen, insofern Winckelmann, hierin noch völlig ein Schüler Breitingers, die Absichten der Künste vermengte; insofern er die Allegorie im Bildwerk so auf die Spitze trieb wie die Schweizer im Dichtwerk die moralische Fabel und dem Gedanken, der geistigen Erhebung über die Stürme des Innern, im Grunde dem der stoischen Philosophie, den ausschließlichen Anteil an der Konzeption der antiken Bildwerke einräumte. Eine Bemerkung Winckelmanns über den gehaltenen Schmerz im Gesicht und der Stellung Laokoons in der berühmten Gruppe des troischen Priesters und seiner Söhne bei der Umzingelung durch die vom Gotte geschickten Schlangen bildet den Ausgangspunkt für Lessings Untersuchungen. „Der mißbilligende Seitenblick, den Winckelmann auf den Virgil wirft", weil dieser seinen Laokoon ein schreckliches Geschrei erheben läßt, „hat ihn zuerst stutzig gemacht". Er legt sich die Frage vor, ob nicht der Dichter bei ebenso fein entwickeltem Kunstgefühl in seiner Beschreibung für die Phantasie weiter gehen durfte, als der Bildner bei seiner Ausgestaltung für die unmittelbare Anschauung. Er kommt zu dem Schlusse, daß er es nicht bloß thun durfte, sondern der Erreichung seines tragischen Zweckes halber thun mußte. Beide Künstler gehen den Gang ihrer besonderen Kunst, und ihre Absicht, die sie auf so verschiedenen Wegen erreichen, ist nur die ihren Mitteln angemessene höchste Wirkung auf den Schönheitssinn. Was in der bloßen Vorstellung noch immer rührend, im Ganzen der Erzählung bedeutsam und tiefbegründet wirkt, mußte aus dem Zusammenhang gerissen direkt vors Auge gestellt, dieses verletzen. Aus demselben Gesichtspunkt

erwies noch später die musterhafte Studie „Wie die Alten den Tod gebildet“ (1769) den Ersatz unseres aus asketischer Phantasie erzeugten Knochengespenstes durch den antiken Jüngling mit der umgestürzten Fackel, den ernsteren Bruder des Schlafes.

Inwiefern sich Lessing von diesen rein thatsächlichen Ergebnissen zu den höchsten Ansichten über das innerste Wesen der Künste erhebt, haben wir in der Einleitung angedeutet. Die archäologischen Studien sollten aber auch für Lessings äußere Stellung in der Litteratur folgenschwer ins Gewicht fallen. Wir haben hervorgehoben und man wird es wohl jetzt durch den bloßen Überblick seines Lebensganges bestätigt finden, wie verhaßt Lessings gerader, selbständiger Natur das Koterienwesen der Gelehrten, das Treiben der Schulen und litterarischen Verbindungen sein mußte. Wie wenig er dazu zu brauchen war, mußten selbst seine nächsten Freunde empfinden, als er aus Berlin wegging im Augenblicke, wo die Litteraturbriefe ihn in den Ruf des Hauptes einer Berliner Schule setzten. Nun waren es gerade die antiquarischen Studien, welche ihn einem Manne gegenüberbrachten, der schon in dieser äußerlichen Beziehung das gerade Gegenbild von Lessing darstellte. Der Philologieprofessor, Geheimrat Klotz in Halle, ein ebenso oberflächlicher wie eitler Held der gelehrten Tagschreiberei, Züchter einer Herde schreibseliger Lobhudler, ließ es sich einfallen, auch am Laokoon sein Licht leuchten zu lassen. Er hatte den Verfasser für sich zu gewinnen gesucht und rächte sich für das Scheitern seiner Bemühungen Lessing in sein Interesse zu ziehen. Nikolai gab seit 1765 ein neues großes Journal unter dem Titel „Allgemeine deutsche Bibliothek“ heraus, mit dem Klotz und die Seinen seit 1767 in einer „Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften“ konkurrierten. Trotzdem Lessing keine Zeile für Nikolais Blatt schrieb, wurde nun in Halle an der Hand aller ungünstigen Urteile in Nikolais Journal gegen Lessing als deren Urheber gehetzt und getrieben, Lessings Freunde, Ramler voran, heruntergemacht, kurzum der regelrechte Pirschgang zur Verdrängung mißliebiger Rivalen begonnen. Da fiel Lessing, den Klotz von seiner Dramaturgie absorbiert und unschädlich vermutet hatte, unerwartet zur selben Zeit (1768) mit seinen „Antiquarischen Briefen“ wie ein Hagelschlag in dieses ekle Treiben. Es wurde ihm nicht schwer, Klotzens anmaßende Nichtigkeit auf dem archäologischen

Felde bloßzustellen. Aber er besorgte dies zugleich für den ganzen Umkreis der Klotzischen Persönlichkeit und seines Anhangs. Lessing hat ein furchtbares Exempel in dieser Angelegenheit statuiert. Die, welche es ihm verdacht haben, Goethe voran, beachten kaum die alle litterarischen Errungenschaften gefährdenden Tendenzen, die aus überwundener Zeit hier wieder rege wurden: der Herr Geheimderat, der seinen Titel und seine Schüler in die Litteratur mitbrachte; die saft- und kraftlose Art des litterarischen Gewerbes, das auf dem Boden der Zünftigkeit das liebe Publikum mit Phrasen und Schlagworten gängelt; die persönlichen Verdächtigungen und moralischen Totschläge statt der machtlosen oder stumpfen Waffen des Geistes. Es versetzt ins 17. Jahrhundert, was Lessing „Klotzianismus" nennt. Ihm gegenüber hat Lessing die ganze bewundernswerte Undankbarkeit seiner eigenen Stellung gekennzeichnet, „ganz außer dem Dorfe auf einem Sandhügel allein — und komme zu niemanden und helfe niemanden und lasse mir von niemanden helfen!" Er hat dabei den Kanon entwickelt, den er selbst kritisch für seine Nationallitteratur eingeführt hat: „Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler, und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher."

Die Polemik mit Klotz liefert das Vorspiel zu einem wichtigeren und ernsteren Streithandel, insofern als die Fragen, um die er sich dreht, zu den gefährlichen gerechnet werden, die aus dem Umkreis selbstgenügsamer Wissenschaft hinaus zu praktischen Folgerungen grundsätzlicher Natur führen. Er betrifft die religionsphilosophischen Erörterungen, zu denen die Herausgabe der „Fragmente eines Ungenannten" (seit 1774) Lessing Gelegenheit gaben. Der 1768 in Hamburg verstorbene Gymnasialprofessor Hermann Samuel Reimarus hatte ein Werk hinterlassen, das nicht bloß wie das ganze Zeitalter nach dem Vorgang von Spinozas „theologisch-politischem Traktat" an den Angaben und dem Stil der Bibel historisch-philologische Kritik übte, sondern die Richtung der englischen antichristlichen Deisten, eines Toland, Chubb, in der abschätzigen Beurteilung der Bibel namentlich des Neuen Testaments auf die Spitze trieb. Die Fragmente handeln von Duldung der Deisten, Verschreiung der Vernunft auf den

Kanzeln, Unmöglichkeit einer Offenbarung, die alle Menschen auf gegründete Art glauben können namentlich im Hinblick auf die Wunder, wie das des Durchgangs der Israeliten durch das Rote Meer; daß die Bücher des Alten Testaments nicht geschrieben worden, eine Religion zu offenbaren; endlich über die Widersprüche in der Auferstehungsgeschichte und zwar im Sinne des Nachweises der niedrigen und betrügerischen Zwecke Jesu und seiner Jünger. Lessing veröffentlichte als Freund der Familie des Verfassers diese Schriften in seiner Eigenschaft als Bibliothekar in Wolfenbüttel für vorgefundene Manuskripte. Seine Meinung war keineswegs ihnen dadurch einen besonderen Wert zuzulegen. Er war so erfüllt von dem Nutzen der Gedankenfreiheit, daß er gerade von der Bekanntmachung einer so radikalen Denkweise sich Erfolg versprach. Er erwartete, daß der unausbleibliche Kampf gegen diese vernichtenden Angriffe auf die Grundsäulen des Christentums zu einer Läuterung der Religion in der Idee führen müsse. Er war zu tief durchdrungen von dem inneren Werte des Christentums, als daß er bei derlei Ausfällen gegen seine historischen Stützen noch im mindesten für seinen Bestand fürchtete. Er hielt die Zeit für gekommen, da nach einem mittelalterlichen Glauben die kanonischen Evangelien durch ein ewiges Evangelium Christi in der Vernunft abgelöst werden könnten. Vor seinem Geiste stand die Idee einer Erziehung des Menschengeschlechts an der Hand der heiligen Bücher. Der Tag der Mündigkeit schien ihm angebrochen. Nicht vom Buchstaben und vom Wunder, sondern „vom Geiste und der Kraft" sollte das Christentum noch abhangen. Dies war seine Grundmeinung, die er in „Gegensätzen" den Fragmenten beizufügen nicht gezögert hatte. Von einer böswilligen Hinterabsicht mußten ihn diese, von einem Vorwurfe der Leichtfertigkeit im Aufgreifen solcher Fragen seine theologischen Leistungen freisprechen. 1770 glaubte er gerade der protestantischen Orthodoxie durch die Herausgabe eines mit Luther in der Abendmahlslehre nach seiner Meinung übereinstimmenden, verloren geglaubten Kirchenschriftstellers, des Berengarius Turonensis, ein Geschenk gemacht zu haben. Den Wert seines Fundes und seiner Untersuchungen darüber beeinträchtigt es nicht, daß sich diese Auffassung nicht halten läßt. Den Ernst seines religiös-philosophischen Bedürfnisses bekundet schon aus dem Jahre 1757 ein Brief an

Moses Mendelssohn: „Den schönen Wissenschaften sollte nur ein Teil unserer Jugend gehören; wir haben uns in wichtigeren Dingen zu üben, ehe wir sterben. Ein Alter, der seine ganze Lebenszeit über nichts als gereimt hat, und ein Alter, der seine ganze Lebenszeit über nichts gethan, als daß er seinen Atem in ein Holz mit Löchern gelassen; von solchen Alten zweifle ich sehr, ob sie ihre Bestimmung erreicht haben." Gleichwohl mußte er erleben, was jeder noch erlebt hat von denen, die nach des Dichters Wort „ihr volles Herz nicht wahrten, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten". Pharisäer und Sadduzäer riefen das „Kreuzige" über ihn und bis über seinen Tod hat das elende Gewäsch über seinen Spinozismus, über seine Bestechung durch die Juden nicht aufgehört. Wo es doch bei einem Geiste wie Lessing wenig verschlägt, welcher großen philosophischen Denkweise er sich gerade bedient, um gewissen Problemen beizukommen! Wo es doch auf jeder Seite des Fragmentisten klar ist und durch die weitere Fortbildung dieser Anschauungen immer klarer wird, daß er durchaus im antijüdischen oder wie man sich jetzt in einer verworrenen Zeit ausdrückt, im antisemitischen Sinne das Christentum angreift. „Die Judenschaft zu Amsterdam sollte dem Herrn Lessing deswegen ein Geschenk von tausend Dukaten gemacht haben, weil er gewisse Fragmente eines Werkes herausgegeben, in welchem die jüdische Religion gerade am meisten gemißhandelt wird?" So fragte schon damals die „noch nähere Berichtigung des Märchens von 1000 Dukaten oder Judas Ischariot dem Zweiten". Konnte man es dem geplagten Manne, dem der Tod seiner endlich errungenen Gattin damals den letzten Rest des süßen Allgemeingefühls vom „leben lassen" raubte, kann man es dem nun ganz Einsamen und von der Welt Zurückgekommenen verdenken, daß er seinen Standpunkt so scharf, so rücksichtslos, so hartnäckig wahrte, wie in den berühmten Streitschriften gegen den Hauptpastor Goeze in Hamburg? Daß ihm das kalte Blut nicht ausdauerte, wie er am Schlusse der summarischen „Duplik" herzlich bekennt, wenn er über gewisse Dinge schrieb? Goeze soll aus persönlicher Mißstimmung gegen Lessing wegen einer bibliothekarischen Ungefälligkeit den Streit wegen der Herausgabe der Fragmente (erst 1778) heraufbeschworen haben. Lessing beantwortete Persönlichkeit mit Persönlichkeit, wie er im „Absagungsschreiben" eröffnet; nachdem er in der „Parabel" noch in ruhiger

Symbolik das Illusionäre des Streites über die rechten Grundrisse der Kirche Christi beleuchtet hatte und in der „Bitte" betont, „ein anderes ist ein Pastor, ein anderes ein Bibliothekar". Jetzt spricht er dem „den allergeringsten Funken Lutherischen Geistes ab", der „mit stillschweigendem Beifall von ungewaschenen, auch wohl treulosen Händen die Seite des Lutherischen Gebäudes, die ein wenig gesunken war, weit über den Wasserpaß hinausschraubt". Der „den ehrlichen Mann, der freilich ungebeten, aber doch aufrichtig den Männern bei der Schraube zuruft: Schraubt dort nicht weiter, damit das Gebäude hier nicht stürze! — der diesen ehrlichen Mann mit Steinen verfolgt". Goezes Persönlichkeit ist es denn auch, die Lessing nach Klarlegung der „Axiomata — wenn es deren in dergleichen Dingen giebt", in den kurzen, auf unmittelbare Angriffe in der gegnerischen Presse entgegnenden Stücken des „Anti-Goeze" nach allen Richtungen seiner Kampfesweise hin verfolgt und bloßstellt. Er hat den streitbaren Eiferer, der es in seiner Art gewiß nicht weniger ehrlich meint, zu einem Typus für Engherzigkeit und machtstreberischer Unduldsamkeit gemacht.

Sogar auf der Bühne hat er diese Figur festgehalten, als er den „bilderreichen Theaterstil", über den Goeze sich beschwerte, wirklich noch einmal für ein Theaterstück nutzte. Es ist das dramatische Gedicht „Nathan der Weise" (1778), in dem Lessing der höheren Idee angemessen wieder zum Verse, einem in der Redefügung sehr frei gehandhabten fünffüßigen Jambus, zurückkehrte. Und wen stellte er alsdann dieser Figur gegenüber? Einen Juden, in den er mit Liebe die Züge seines redlichen philosophischen Freundes Mendelssohn hineintrug. Nathan der Weise, der Menschenfreund, der hilfreich und gut die Geschicke eines jungen christlichen Paares, seiner Pflegetochter Recha und des gefangenen Tempelherrn bewacht und entwirrt; der den skeptischen Sultan Saladin mit dem herrlich gewendeten Boccaccioschen Märchen von den drei Ringen über das geschwisterliche Verhältnis der drei aus einem Stamm entsprungenen Religionen und den „rechten Glauben" aufklärt: — dieser Nathan ist freilich Mendelssohn in Lessingscher Höhe und Verklärung. In dem intriganten streberischen Patriarchen von Jerusalem, der die Erziehung eines Christenkindes außerhalb des Taufbundes durch einen Juden ohne Anhörung von Erklärungen und Gründen sofort mit dem

Scheiterhaufen ahnden will, in diesem prunkenden Kirchenhaupt ist Goeze getroffen. Ihm zur Seite steht der schlichte Herzensglaube des treuen, gehorsamen Laienbruders. Auch der klaren Besonnenheit und Mäßigung Nathans ist eine Folie eigener Art beigegeben: der ungeduldige Ringer nach dem Menschheitsideal Al-Hafi, der Derwisch, der aus der Welt zu den Ghebern am Ganges laufen will, wo es einzig Menschen giebt neben Nathan, dem einzigen, der noch so würdig wäre, am Ganges zü leben. So spielt in diesem „Wilden, Edlen, Guten" auch das Bettlerkönigtum des indischen Buddhismus hinein. Die Quintessenz der höchsten Menschheitsreligionen ist gegeben. Auch Bezüge auf die Freimaurerei hat man in der Wahl der Figur des Tempelherrn und dem geheimnisvollen Ringe sehen wollen. Lessing war 1771 bei einem Aufenthalte in Hamburg einer Freimaurerloge beigetreten. Wir verdanken diesem Schritte die herrlichen „Gespräche für Freimäurer zwischen Ernst und Falk" (1778). Sie gehen auf den Kern der höchsten Menschheitsbestrebungen, „alle guten Thaten entbehrlich zu machen", welcher dem Freimaurerbunde als einem Zusammenschluß von Gutgesinnten, „der wahren Freimäurer", zu Grunde liegt. Sie trennen davon die äußere Schale des geheimnisvollen Rituals, dessen historische Bezüge zu Tempelherrn und Bauhütten klargelegt werden. Das wahre Geheimnis des Freimaurerordens ist in faßlichster Form bei größter Tiefe des Gehalts im „Nathan" aller Welt zugänglich gemacht — für den, der sich seiner bemächtigen will.

Lessing starb am 15. Februar 1781 auf einer Reise zu Braunschweig. Das Martyrium des Lebens hat selbst die scheinbar unverwüstliche Laune und Munterkeit dieser sanguinischen Natur gründlich zu brechen gewußt. Seit der Hamburger Enttäuschung war er ein andrer. Das einsame vergrabene Gelehrtenleben auf dem alten Schlosse in Wolfenbüttel, wo er sich wohl wünschte der älteste Spatz auf der Dachrinne zu sein; der Tod der Einzigen, die es ihm auf kurze Zeit verschönt hatte, endlich der aufreibende litterarische Ärger der letzten Jahre machten einen hoffnungslosen Mann aus ihm. „Ich glaube nicht," schreibt er ein Vierteljahr vor seinem Tode an Moses Mendelssohn, „daß Sie mich als einen Menschen kennen, der nach Lobe heißhungrig ist. Aber die Kälte, mit der die Welt gewissen Leuten zu bezeugen pflegt, daß sie ihr auch gar nichts recht machen, ist, wenn nicht tötend, doch

erstarrend. Daß Ihnen nicht alles gefallen, was ich seit einiger Zeit geschrieben, das wundert mich gar nicht. Ihnen hätte gar nichts gefallen müssen, denn für Sie war nichts geschrieben. Höchstens hat Sie die Zurückerinnerung an unsere bessern Tage noch etwa bei der und jener Stelle täuschen können. Auch ich war damals ein gesundes schlankes Bäumchen, und bin itzt ein so fauler knorrichter Stamm! Ach, lieber Freund, diese Scene ist aus! Gern möchte ich Sie (oder sie?) freilich noch einmal sprechen!"

Das spätere Verhältnis Lessings zu seinen Freunden wird durch die obige Äußerung zu dem vorzüglichsten unter ihnen schonend angedeutet. Moses Mendels Sohn[1]) aus Dessau (1729—1786) ist der hochverdiente Reformator des neueren Judentums. Der deutschen Litteratur durch Lessing zugeführt, ist er auf ästhetischem und kritischem Felde sein treuer Beirat und Waffenbruder gewesen. Eine reine friedvolle Natur kannte er den Geistessturm Lessings nicht und brauchte ihn nicht zu kennen. Das ist es wohl, was Lessings obige Bemerkung aufrichtig meint. Dadurch erscheint er uns weniger interessant, wie Lessing, der sich Freiheit wie das Leben neu erobert. Der friedvolle jüdische Weise ist ruhig im Besitze. Gleichwohl teilt er mit Lessing die Strenge prinzipieller Forschung, die Energie im Feststellen des Problems bis ins Einzelnste. Nur daß seine milde Natur gelegentlich lieber um widerstehende Autorität vorsichtig herumgeht, wo Lessing rücksichtslos niederreißt. Das giebt seinem Denken ein eklektisches Gepräge, während er im Grunde originaler ist, als er selbst Wort haben möchte, so in gewissen Punkten Kant geradezu vorausnimmt. So lehnt er sich in seinem Werke „über die Empfindungen" (1755) an den französischen Poesiepsychologen Dubos; in seinem berühmten „Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele" (1767) an den Platonischen Dialog; in seinen „Morgenstunden" (1785), die thatsächlich aus morgentlichen „Vorlesungen über das Dasein Gottes" vor jungen Verwandten hervorgegangen sind, an die Leibnitz-Wolfische Philosophie seiner Jugend. Zu gleicher Zeit räumte Kant in demselben Punkte mit der Autorität der Jahrtausende auf und unterwarf die Beweise vom

1) D. Nat.-Litt. Bd. 73, S. 210. Biographien von M. Kayserling 1863, D. Friedländer in der Biographie universelle, Fr. Muncker in der Allgemeinen deutschen Biographie.

Dasein Gottes der „Kritik der reinen Vernunft“ (1781). Im Anfange als eine fremdartige Erscheinung mit neugierigem Wohlwollen aufgenommen, hat Mendelssohn späterhin an dem Juden auch in der Litteratur schwer zu tragen gehabt. Taktlose Bekehrungsanträge, wie der von Lavater, mischten sich mit höhnischen Pöbeleien und der undankbaren Kälte der Hochgelehrten. Mendelssohn hielt treu zu dem verachteten Volke, zu dem er gestellt war, dem er damals nur so nützen konnte. Er arbeitete gegen die Wut der blinden Fanatiker für deutsche Bildung, für höhere Auffassung des in leerem Wort- und Werkdienst verknöcherten Glaubens. Er holte Luthers Werk der Bibelübersetzung für die deutschen Juden nach, und sie wirkte ähnlich wie diese trotz des Bannes der Rabbiner. Er hielt unermüdet seinen Schild vor das angefeindete Volk des Herrn, das doch nichts für sich selber kann, wenn es besteht. Sein „Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum“ (1783) entzückte Kant, der seine „Religion in den Grenzen der reinen Vernunft“ zum Teil daran knüpfte. Mendelssohns letztes Werk, bei dem er sich in des Wortes Bedeutung den Tod holte, galt in seinem Sinne der Ehrenrettung seines Lessing, auf dessen Grabe damals Jakobi seine Manie ausließ, alle Philosophie als „Spinozismus und Atheismus“ in Verruf zu bringen.

Zeigt Mendelssohn bei diesem Anlaß — was übrigens dem Werte der dabei geäußerten Freundesgesinnung keinen Abbruch thut — ziemlich scharf die Grenze, an der er hinter Lessing zurückblieb, so hat er doch wiederum nichts gemein mit der traurigen Litteraturrichtung, die durch Nikolai, den früheren Freund Lessings, diesen Namen für sich in Generalpacht nahm. Der schreibselige Buchhändler Christoph Friedrich Nikolai[1]) (1733—1811), ein Berliner Kind, in dem das Spreewasser zu verhängnisvoller litterarischer Bedeutung gelangte, hat von seinen guten ästhetisch-kritischen Anfängen aus der Zeit der Litteraturbriefe nur wenig in das halbe Jahrhundert seiner selbständigen Wirksamkeit hinübergerettet. Seine „Allgemeine deutsche Bibliothek“, die wir schon gelegentlich der Klotzischen Fehde Lessings erwähnten, wurde der Hort jenes hohlen, aufgeblasenen, dünkelhaften Aufklärertums („Nikolaitismus“), das nichts gelten ließ, als was sich beriechen und betasten ließ.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 72, S. 275. Biographie von Göckingk 1820.

Sie war der Sammelpunkt aller jener durch die Wirklichkeit erleuchteten Geister, die sich mit dem Herausgeber gegen Herder, Goethe und Kant der Reihe nach unsterblich blamiert haben. Mit dem Romane „Leben und Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker" (1773—1776) trat Nikolai in das Amt des allgemeinen deutschen Bibliotheksnachtwächters, der mit seiner Wachsstümpchenlaterne Welt und Leben zu sichern und zu erleuchten glaubte. Ist hier ein rationalistischer Prediger der Held und die protestantische Orthodoxie das böse Prinzip, so wird in der unendlichen Reisebeschreibung durch Deutschland und die Schweiz (12 Bände 1783—1796) der süddeutsche Katholizismus beschnüffelt und an allen Ecken ein Jesuit gerochen. Der Begriff des Obskurantismus wurde Nikolai so geläufig, daß er ihn auf alles ausdehnte, was er nicht verstand. Da nun unglücklicherweise gerade damals der deutsche Geist in einzelnen großen Köpfen jenen Flug zum Ideal des Menschentums nahm, der seinem platten Natürlichkeitssinn zu hoch war, so gewährt er das possierliche Bild eines Mannes, der die Nachtmütze über den Augen überall anrennt und über die Dunkelheit schimpft, die er überall antrifft. So war ihm die Erscheinung, die sich in Goethes „Werther" ankündigte, fremd und er überbot sich in abgeschmackten und teilweise ekelhaften Parodien der „Freuden des jungen Werther". So verhöhnte er den verjüngenden Geist, der von Herders Volksliedern ausging, in seinem „feynen kleynen Almanach vol schöner, echter ljblicher Volksljder" (1777—1778). So ward ihm schließlich Kant und die kritische Philosophie die Vertreterin alles Übels im deutschen Geistesleben. „Die Geschichte eines dickes Mannes, worin drey Heirathen und drey Körbe nebst viel Liebe" (1794) sowie Leben und Meinungen des Leinwebergesellen „Sempronius Gundibert eines deutschen Philosophen" (1798) zeigen das grausliche Schicksal durch Kant verdreht gemachter Tröpfe. Fichte, unter den Kantianern der vorzugsweise Angegriffene, behandelte ihn denn auch wie eine Rarität, wie ein seltsames Insekt in der vernichtenden Replik auf den Gundibert „Friedrich Nikolais Leben und sonderbare Meinungen" (1801). Hier wird auch gründlich mit der ewigen Lessingfabel Nikolais gebrochen und gezeigt, wie der „große Freund" sich von je über den kleinen lustig gemacht habe. Nikolais Einfluß in Berlin verhinderte das Erscheinen, so daß A. W. Schlegel das Buch bei Cotta in Tübingen herausgeben mußte. Der Gegensatz

zu den Romantikern, der hier bereits hervortritt, beweist die schließliche Erfolglosigkeit des von Goethe und Schiller im „Faust" und in den Xenien unsterblich lächerlich gemachten Mannes. Wenig würde das aber wider seinen Einfluß in seiner Zeit beweisen, wo er im Gegenteil den Machthaber und Anführer des Heeres kleiner Geister darstellt, die stets gegen die wahre Größe verschworen sind.

Elftes Kapitel.

Herder und die litterarische Revolution.

Der neue litterarische Zustand, der durch das Auftreten der ersten Reihe unserer Klassiker geschaffen wurde, verfehlt nicht durch ein dementsprechendes Gepräge sich alsbald anzukündigen. Das Interesse für Litteratur erreicht in den siebziger Jahren eine schwindelerregende Höhe. Noch war dies Interesse neu, noch nicht befestigt genug, um durch das große Angebot zu seiner Befriedigung verteilt und beschwichtigt zu werden. Man überlege, wie es damals noch vor vierzig Jahren in Deutschland um die Poeterei gestanden hatte, und wie sich jetzt die jungen Schreihälse fühlten, die ihr natürliches Gegacker als sehnsuchtsvoll erwartete Offenbarungen des Genius in die Welt hinaustönen ließen. Man erwartete wirklich etwas von ihnen. Die Litteratur glich nach Goethes Ausdruck, der seine eigene Erfahrung mitteilt, noch einer „reinen Tafel, auf die man mit Lust viel Gutes zu malen hoffte". Klopstock, Wieland, Lessing hatten den Untergrund geschaffen, auf dem Unzählige bauen zu können dachten. Es waren durchaus eröffnende Geister. Was nun kam, sollte die Erfüllung bringen. Im unbeschränkten Sinne, meinte man! Leben, Gesellschaft, Staat, alles sollte erneuert werden durch den Anhauch der jugendlichen Geister, die damals zur Feder griffen. Vollkommenheit war nur ein armes Wort für die Illusionskraft dieser Leute. Sie träumten ein Dasein, das jenseits von allem Vervollkommnungsbedürfnis lag. Es war an ihnen, es herzustellen. Man brauchte nur zu wollen und es war da. Denn es lag recht eigentlich in ihnen vorgebildet: es war das Geheimnis ihrer über alle Schranken hinaus ins All strebenden, vom All geradezu trunkenen Natur.

Die Sehergabe der Dichter ward wiederum wie einst im Altertum ein staatbegründender Faktor. Es kam die Zeit, wo die Fürsten sich Dichter als Staatsminister verschrieben oder mindestens nach ihrem Rezept regierten, wie wir das bei Klopstock gesehen haben. Lächle man jetzt immerhin über die Jahrzehnte, wo nicht Zahlen sondern Verse über die Maßnahmen der Regierungen entschieden. Es war dennoch eine gute und was war es für eine große Zeit! Manches Jahrtausend der Weltgeschichte hat der Menschheit nicht das gebracht, was diese wenigen Jahre dem Staate brachten. Sie brachten die Aufhebung der Leibeigenschaft, das Stimm- und Meinungsrecht des Bürgers als konstitutionelles Postulat, die Glaubensfreiheit, die Emanzipation von den privilegierten Kasten, Adel und Geistlichkeit. Was in Frankreich unter den Wehen einer furchtbaren Revolution zu stande gebracht wurde, das blieb in Deutschland der Litteratur vorbehalten. „Wir werden unser ça — ira denken," sagte ein damaliger Staatsschriftsteller. Und sicher ist die deutsche geistige Revolution von größeren und den eigentlichen nachhaltigen Folgen gewesen, im Vergleich mit der materiellen französischen. Diese ist ohne die Begleitung der deutschen Geistesbewegung nicht oder nur mit Grauen ausdenkbar. Daß sie Früchte getragen, die reifen konnten, verdankt sie jedenfalls nur ihr.

Berücksichtigt man dies alles, so wird man die etwas tumultuarische Verfassung der deutschen Litteratur in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gerechter beurteilen. Die verächtlichen Schreier, zweideutigen Charaktere und bemitleidenswerten Narren machen sehr bald den großen Gestalten Platz, die die große Zeit forderte. Und auch an jenen haftet ihr eigentümlicher Glanz; auch sie sind ergriffen von ihrem großen Zuge. Was sich damals das Geschlecht des „Sturmes und Dranges" nannte, hatte seine unmittelbare, selbstgewisse Berechtigung. Aus den gemachten innerlich entgegengesetzten Nachäffungen, die man in unserem Jahrhundert alle Nasen lang davon in Scene setzt, darf man es nicht beurteilen.

Was jener Zeit so fühlbar gebrach, wozu die überragenden Geister der Epoche den Weg wiesen, war eine freie und allseitige Ausbildung des inneren Menschen, der Persönlichkeit. Seit dem Untergange der antiken Welt hatte die in die Breite wachsende immer verwickeltere Formen annehmende Kultur dies Ideal auf entgegengesetzten Wegen zu verwirklichen gesucht. Das Christentum,

die Erneuerung seiner Reinheit, bildete den einen. Die Antike, das Muster ihres Kunst- und Wissenschaftsbetriebs bildete den andern. Wir haben gesehen, wie die beiden mächtigen Äußerungen dieser Grundbedürfnisse, Reformation und Renaissance, blühten und welkten. Wir stehen in der Epoche der entschiedensten Absage an ihre Verbildungen. Zu dieser Zeit ertönte in Frankreich ein Weheruf der Verzweiflung über die Kultur überhaupt. Die Eindringlichkeit, mit der er ausgestoßen wurde, die Zeit, in die er traf, pflanzten ihn nach allen Seiten fort. Es ist die Stimme des „Bürgers von Genf", von Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau wirkte auf das Denken und die Empfindung. Der Zorn seiner Preisdiskurse (1751 und 1753) über die Unbill und Verderbtheit im Gefolge der Verfeinerung, Bildung, sein Erziehungsmuster im Anschluß an die Natur, das er dagegen im „Émile" (1762) aufstellte; die Vernunftkritik, die er an der Ungleichheit der Menschen im „Gesellschaftsvertrage" (1762) übte, und die Sprache des Herzens, mit der seine darunter leidende Julie „la nouvelle Héloïse" (1759) sie innerlich widerlegt: alles das hat nirgends so aufrüttelnd und ergreifend gewirkt als in Deutschland. Man kann wohl sagen, daß erst hier der Wein ausgor, der dreißig Jahre später die Franzosen in der großen Revolution trunken machte. Nicht die Verstandesaufklärung von Rousseaus encyklopädistischen Genossen und Feinden, sondern gerade ihr Gegensatz, die ungestüme Forderung des Herzens hat „die Menschlichkeitsrechte" aufgestellt. In Deutschland kommt der Gegensatz des Rousseautums gegen die Aufklärung besonders scharf zum Ausdruck. Lessing und Mendelssohn, letzterer im „Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing" nach der Übersetzung des zweiten Diskurses (1756), setzten sich mit Rousseau auseinander. Aber in Herder machte er Epoche. So haben dann alle verwandten Erscheinungen sich der Rousseauschwärmerei teils angeschlossen, teils sie ausgenutzt und in ihre Kreise gezogen: die Richardsonsche empfindsame Bürgerlichkeit, der Protest des Seelenadels im Vernachlässigten, im Niedriggestellten, im Bürger, besonders gern (schon seit Gellert) im Juden, ja im Wilden gegen hochgeborene und civilisierte Schurken und heuchlerische Pfaffen[1]);

1) Vgl Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe. 1881. Appell, Werther und seine Zeit. 3. Aufl. 1882. Karl Heine, Der Roman in Deutschland von 1774—1778. 1892.

ferner die Begründer des philosophischen Idealismus Kant und seine Schüler, Schiller, Fichte[1]); endlich auch die Erneuerer eines Christentums aus Glaubensbedürfnis oder Opposition gegen flache Wissenschaftlerei, die Lavater und Hamann und alles was ihnen folgt bis zu der poetischen Schilderhebung des Katholizismus in der Romantischen Schule. Und sie alle machen Front gegen die Aufklärung. Diese wird durch ihre Einwirkungen mannigfach modifiziert, wie die Erscheinungen Zimmermanns, Lichtenbergs, Hippels u. a. deutlich veranschaulichen können.

Mit Bedeutung nannten wir oben Herders Namen als desjenigen, in dem diese ganze wundersame Generation ihren Chorführer fand. Manche konnten aus diesem Chore als selbständige Helden hervortreten, keiner gleicht ihm an unmittelbarem Einfluß, an Fühlung mit der Menge der Talente, an instinktivem Erfassen ihres Empfindens und Wollens. So konnte er dem Genius eines Goethe erster Erwecker sein, der freilich sehr bald seine ureigenen, die Zeit übersteigenden Bahnen einschlug. So ward er zum Wortgeber seines Geschlechts, zum Schöpfer seiner Sprache, der er jene empfindungschwangere Ungebundenheit lieh, welche bald die billige Maske des Genius und zu einem argen Unfug wurde. Darüber aber darf man nicht vergessen, was *seine* Worte den gespannten, nach einem großen, würdigen Inhalt hungernden Gemütern bedeuteten. Wie er ihnen Homer und das *Griechentum* in der Poesie erschloß zur selben Zeit und in dem gleichen Sinne, wie Winckelmann in der Kunst! Wie er es von dem lateinischen Amalgam gleichsam läuterte, mit dem man es und meist zu seinem Nachteil zu taxieren gewohnt war! Er zerschlug die schulmeisterliche Brille, durch die man jene urwüchsigen Erzeugnisse eines einzigen nationalen Kunstgenius als gemachte Modelle für den Schulunterricht ansah. Er lehrte die poetische Natur des Kindheitsalters der Menschheit, die dichterische Ursprache unseres Geschlechts verstehen, wie sie in vollendeter Kunst im Homer, dem „Günstling seiner Zeit", in sehnsuchtsvoller Tiefe bei Ossian und mit der erhabenen Einfalt und Macht der Offenbarung in der Bibel zu uns redet. Das heilige Buch gewann er gleichsam aufs neue dem glaubenlosen Bildungstreiben. Wo das Zeitalter Voltaires es als Hort des Aberglaubens verbrennen wollte, da

1) Vgl. Richard *Fester*, Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie. 1890.

rettete es der Dichter auf den geweihten Altar der Musen. Die Bibel ist eng mit Herders Bildung verknüpft. An ihr lernte er nicht bloß buchstäblich lesen, die großen Gesichte der Propheten, des Hiob waren die Urquellen seiner Lebensbegeisterung, ihr zuliebe wurde er Theolog. Eine glänzende Rednergabe vollendete den geborenen Prediger in ihm. Von hier aus läßt sich vieles verstehen, was in Herders merkwürdig zusammengesetztem Charakter rätselhaft, ja völlig unvereinbar erscheint: die Hartnäckigkeit seines Leibnitzischen Optimismus im Verein mit der bis zur Verzweiflung welt- und menschenfeindlichen Grundstimmung seines hochgespannten Wesens. Die Tiefe und Feinheit seiner Gemütserkenntnis vornehmlich in moralisch-ästhetischen Problemen mit der Schwäche seiner Erkenntnistheorie.

Die strenge Herausarbeitung eines Problems und die systematische Unterordnung der Probleme unter Prinzipien ist gleicherweise nicht seine Sache. So ist er sein Lebtag hinter Lessing her, den er sonst hoch verehrte und mit einem pietätvollen Denkmal in seinen Schriften geehrt hat. Sie paßt ihm nicht, diese stützkräftige Eindeutigkeit, mit der der Verfasser des „Laokoon", der „Erziehung des Menschengeschlechts", der Freimaurergespräche prinzipielle Anschauungen zu festen Theoremen herausarbeitet. Er glaubt wieder verwischen zu müssen, was Lessing in der Fabel, im Epigramm in dem Verhältnis der Künste zu einander streng geschieden hatte. Damit nur ja nichts zu kurz komme, was in jenen Gattungen von diesem Gesichtspunkt aus gerügt werden müßte! Herder weicht stets zur Seite aus, wo Lessing gerad auf sein Ziel lossteuert. Besonders klar wird dies an der Art, wie er Lessings Anschauungen über die Bildung des Todes bei den Alten berichtigen zu müssen glaubt. Lessing führt aus, die Alten haben den Tod als solchen in keiner gräßlichen oder ekelerregenden Gestalt *gebildet*. Herder erwidert mit Emphase, auch die Alten haben die Schrecken und das Dunkel des Todes *empfunden*, auch der Kreuzesgedanke beim Tode habe seine Poesie, seine erhebende Kraft. Als ob das Lessing jemals bezweifelt haben würde! So weicht er auch dem praktischen Unsterblichkeits- und Humanitätsgedanken aus, den Lessing so kühn im *Bilde* der Seelenwanderung und des allgemeinen Menschheitsbundes aufgestellt hatte. Dagegen stellt er nun seinen völligen Ichverzicht (besonders in den merkwürdigen Gedichten „Ich" und

„Selbst") in der Palingenesie und bedenkt nicht im mindesten, daß das Ich doch nicht die Persönlichkeit bedeutet. Dagegen spielt er die Humanitätsidee seiner „Briefe" und seiner Philosophie der Geschichte aus, welche die menschlichen Bildungen über den Menschen setzt. Der Verbildungen gedenkt er nicht und es ist doch ganz folgerichtig, daß mit den schönen Anregungen, die Herder damit der Sprach- und Völkerkunde unseres Jahrhunderts gegeben hat, auch die ganze unduldsame Härte und naive Beschränktheit des Nationalismus wieder auftauchte. Herders Element waren die Vermischungen der Materien und Zustände. Wie er in der reinen Ästhetik uns bei aller Richtigkeit der allgemeinen Empfindung wenig Bestimmtes sagt und mehr schön deklamiert als aufhellt, so predigt er in der reinen Moral mehr, als daß er streng und scharf scheidet. So ist er als Historiker und Philosoph überfliegend, allgemein und genialisch, als Dichter gern streng, trocken, weitschweifig registrierend. Darum mußte ihn wohl eine Erscheinung wie Schiller abstoßen, der so energisch jeder dieser Seiten das Ihre zu geben wußte. Kant völlig war ihm mit seiner unnachgiebigen Terminologie, seiner genauen Scheidung des Übersinnlichen vom Sinnlichen ein Greuel. Er fühlte sich durch ihn um Jahrhunderte zurückgeworfen und hielt sich für verpflichtet, gegen den alten Lehrer aufzustehen, der ihm mit seinen revolutionären Alterswerken die Weltanschauung verdarb. Er hatte sich mit Goethe, erst lehrend dann mit und an ihm lebend, völlig versenkt in das Alleine, in das Spinoza mit zwingender Gewalt die Persönlichkeit hinausleitet. Er schied nicht zwischen Kants Methode und Kants Grundansicht und sah in jener nur die dualistische Tendenz. Herder bietet eine verklärte Form des Pantheismus, wie sie im Geiste des Apostel Paulus ins Christentum hinüberleitet. Sie hat er als ein wahrer Seher verkündet, ihr gehören die erhabensten Seiten seiner Schriften, die sinnigsten und zartesten seiner Gedichte. Die Selbstbezwingung und das Leben im Ganzen sind die unendlichen Themen, um die sich sein Denken und Dichten bewegt. So hat sie sein Grabstein zusammengefaßt in der Umschrift um das strahlende Ewigkeitssymbol „Licht, Liebe, Leben".

Herders Leben zeigt sich, wie wenige vom Genius geleitet. Aus ärmlichsten Verhältnissen heraus, unansehnlich, durch eine Augenfistel im Antlitz entstellt, so treibt den nach außen schüchternen

Knaben schon früh ein verzehrender Ehrgeiz und das stolze Gefühl seines Selbst in unbestimmte Weite, die ihn auf die Höhen des Lebens führen soll. Johann Gottfried Herder[1]) ist am 25. August 1744 zu Morungen in Ostpreußen als Sohn eines armen Schullehrers geboren. Die ferne baltische Provinz gab in ihm dem Vaterlande den dritten unter jenen Männern, die ihrem Geschlechte Führer in des Wortes entschiedenster Bedeutung geworden sind. Immanuel Kant (1724—1804), der Weltphilosoph, lehrte schon in Königsberg, als Herder auf seltsamem Wege zum Studium und von der Medizin zur Theologie geführt, dort studierte (1762). Eben hatte Joh. Georg Hamann (1730—1788), aus Skepsis und Weltleben zum inneren Licht „zu seinem Sterne" bekehrt, seine orakelhafte fragmentarische Schriftstellerei begonnen, die ihm den stehenden Beinamen des „Magus des Nordens" eingetragen hat. Von einer Reise nach England, wo er in den Pfuhl des Londoner Lasters eingeblickt hatte, war er als gänzlich anderer zurückgekehrt. Er richtete an seinen Freund, den Kaufmann Berens in Riga, der mit Kant Umstimmungsversuche machte, die Rechtfertigungsschrift „Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publikums, zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile" (1759). Der Zusatz ist ein Stich auf die gleichzeitigen „Litteraturbriefe", welche die Einkleidung erdichteten, einem im Kriege verwundeten Offizier die lange Weile zu vertreiben Eine „doppelte Zuschrift an Niemand den Kundbaren (das Publikum) und an Zween" (Berens und Kant) parodiert des lateinischen Satirikers Persius ironische Anrede an sein Publikum als „vel duo vel nemo". Das Nichtwissen des Sokrates bildet mit souveräner Beziehung auf alles mögliche Wißbare das Thema, welches drei Jahr später in den „Kreuzzügen eines Philologen" (1762) in einer krausen Fülle bizarrer Variationen vor dem Publikum ausgeschüttet wird. Hier findet sich auch jener Aufsatz über „die Magi aus dem Morgenlande zu Betlehem", die ihrem Stern Christus nachziehen, welcher alsbald zu begeisterten Beziehungen auf Hamann selbst Anlaß bot. Hamann gab Herdern die bestimmte Richtung auf Bibel und Christentum, die Verachtung des gravitätischen Pedantismus und beschränkten Dünkels der Schulgelehrsamkeit, die geistvolle Sprachauffassung

1) D. Nat.-Litt. Bd. 75—77. Biographie von R. Haym. 2 Bde. 1880. 85.

und jenen Stil, der nach Hegel nicht sowohl seine besondere Eigentümlichkeit zeigt, „sondern vielmehr selbst ganz Stil ist“. Er machte Hamanns Stimmungen durch, die ihn zwischen dem englischen Skeptiker David Hume und Rousseau hin und her warfen. In seiner Stellung als Lehrer und Prediger an der Domschule in Riga wagte er die Herausgabe seiner „Fragmente über die deutsche Litteratur“ (1766—1767). Die „Litteraturbriefe“, als deren Anhang sie gleichsam auftraten, werden hier in ähnlicher nur bedeutenderer Weise in den „Sturm und Drang“ übergeführt wie die gleichzeitigen „Briefe“ Gerstenbergs „über die Merkwürdigkeiten der Litteratur“. Nur Klopstock und Gleim in seinen Kriegsliedern besteht hier von unsern modernen Homeren, Pindarn und Anakreons. Der Geist antiker und morgenländischer Poesie, die Dichtung als Stimme des Volkes geben die tragenden Anschauungen. Bald sieht sich Herder, wie Lessing, Klotz gegenüber, der seinen Namen und Stellung, um ihn darin zu schädigen, in hämischster Weise an die Öffentlichkeit zieht. Klotz urteilt in borniert abschätziger Weise über die „Fragmente“ und Herders Ehrendenkmal des eben verstorbenen hoffnungsreichen Thomas Abbt (1768). Ihm antworten nach den oben festgesetzten Gegensätzen gegen Lessings „Laokoon“ die „kritischen Wälder“ (1769).

Seine Stellung ist ihm durch diese Händel verleidet. Herder sehnt sich ins Freie. Sein Verleger Hartknoch ermöglicht ihm eine durch Anregungen und bedeutende Bekanntschaften (Montesquieu und die Encyklopädisten) höchst folgenreiche Reise nach Frankreich und Paris. Die Seereise dahin schildert ein die ganze gärende Stimmung des Genialismus offenbarendes Tagebuch. Eine Reise, die er als Begleiter des Eutinischen Prinzen durch Deutschland macht, bringt ihn in Hamburg mit Lessing, in Straßburg mit Goethe zusammen, dem die meteorische Erscheinung alle Blüten seines Inneren zum Bewußtsein bringt. Die Eutiner Stellung vertauscht er als Nachfolger Abbts mit dem obersten geistlichen Hofamt in Bückeburg bei dem hochstrebenden Grafen Wilhelm von Lippe, dessen widerspruchsvoller militärischer Eifer zu Beförderung des ewigen Friedens ihm weniger kongenial ist, als die religiös bedürftige, von Herders befreiendem Worte tief erquickte Gräfin. Stets war Herdern das weibliche Gemüt offen und zugewandt. Er hatte das Glück in Karoline Flachsland, einer Darmstädter Bekanntschaft, die er 1773 heimführte, ein seiner

Höhe gemäße, von ihm ganz erfüllte und ihm völlig ergebene Gefährtin zu finden. Das Bückeburger Verhältnis wiederholte sich in Weimar, wohin er 1776 in die höchsten geistlichen Ämter des Herzogtums berufen ward. Auch hier war es die Herzogin Luise und ihr Kreis, der seine feste Gemeinde bildete gegenüber den wechselnden Strömungen an Karl Augusts Musenhofe. Ungleich Wieland stand Herder diesen und den neuen Menschen, die sie brachten, meist verstimmt und schließlich verbittert und separiert gegenüber. Selbst Goethe, an dem er mit unbegrenztem Glauben hing, fühlte er sich seit Schillers Zutritt entfremdet. Er strebte mehrfach fort aus Weimar, namentlich war es Göttingen, das ihn schon vor der Weimarer Berufung zu gewinnen gesucht hatte und nur durch professorale Förmlichkeiten gescheitert war. Hier war Christian Gottlob Heyne (1729—1812) sein Werber, der lebendige, vielumfassende Altertumskenner, in Leben und Streben ein Abbild Winckelmanns, der wackerste Mitarbeiter an der Neubegründung der klassischen Studien auf dem Griechentum im Sinne Herders, dessen Werke er später herausgab. Goethe hielt Herdern immer wieder fest. Titel und Würden (1801 der bayrische Adel) sollten ihn entschädigen, wenn Persönlichkeiten und Verhältnisse ihn ärgerten und niederdrückten. Ein gut Teil Schuld fällt auf die materiellen Sorgen, die ihm der standesgemäße Unterhalt einer großen Familie, die Erziehung seiner Kinder machte. Die nervöse Reizbarkeit einer überfein organisierten Natur verleugnet sich aber dabei nicht. Der Mann, der in seinen Schriften so wohlig, rein und milde bleibt, der die Harmonie zur Grundlage seines Denkens und Fühlens machte, war im Leben der ätzendste Beurteiler, das stete Opfer der Unbefriedigung. Der den Weg zur Seligkeit „unter jedem Himmel“ zeigte, beklagte auf dem Totenbette „sein verlorenes Leben“. Am 21. Dezember 1803 starb Herder, für das Kirchen- und Schulwesen des Herzogtums ein unersetzlicher Verlust, das in ihm einen Leiter verlor, wie ihn Deutschland nicht so bald wieder sehen wird. Der Litteratur wurde er in dem Zeitpunkt entrissen, da er sich dichterischer Produktion freier und ausschließlicher zuwandte.

Herders litterarisches Lebenswerk hielt genau, was das jugendliche Programm der „Fragmente“ und „Litteraturbriefe“ eingeleitet hatte. Wir sehen ihn vom Ursprung der Sprache und Dichtung ausgehen in der durch genial sichere Grundauffassung bei über-

fliegenden Thesen ausgezeichneten Preisschrift für die Berliner Akademie (1772); in der poetischen Rekonstruierung der „ältesten Urkunde des Menschengeschlechts" (1774), der Bibel. Die Sprache ist weder Ergebnis der Konvention, wogegen Rousseau hauptsächlich ankämpfte, noch der bloßen Natur. „Hier ist's kein Geschrei der Empfindung; denn nicht eine atmende Maschine, sondern ein besinnendes Geschöpf erfand Sprache. Kein Prinzipium der Nachahmung in der Seele ... am wenigsten ist's Einverständnis, willkürliche Konvention der Gesellschaft; der Wilde, der Einsame im Walde hätte Sprache für sich selbst erfinden müssen, hätte er sie auch nie geredet. Sie war Einverständnis seiner Seele mit sich selbst und ein so notwendiges Einverständnis als der Mensch Mensch war." Wie der tierische und zufällige, so entschieden wird der göttliche Ursprung der Sprache abgewiesen. Das Wunder behält Herder dem Werden des Menschengeists selber vor. Hier fühlt er sich ganz als Prophet und die „älteste Urkunde" erschien mit dem Zusatztitel „eine nach Jahrhunderten enthüllte heilige Schrift". Den nüchterneren Kommentar dazu gab im Anfang der achtziger Jahre sein Buch „Vom Geist der hebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes." Mehr noch als mit seinem Homer der klassischen, hauchte er mit seiner Bibelauffassung der orientalischen Philologie einen neuen Geist ein. Ossian und Shakespeare, als germanische Äußerungen des Kunstgeistes, sind die Helden der mit Arbeiten Goethes und Justus Mösers, des kräftigen Weckers vaterländisch-tüchtigen Volkstums, herausgegebenen Blätter „von deutscher Art und Kunst" (1773). Den Grundstein seiner philosophischen Geschichtskonstruktion legt er 1774 in der begeisterten Absage an den Kulturmechanismus der Aufklärung: „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit." Gemeinsam ist all diesen Schriften Herders ein bewußter Bruch mit dem Geiste des Zeitalters. Voltaire und die Skeptiker seiner Jugend, Hume und Robertson sind „klassische Gespenster der Dämmerung" geworden. Licht strahlt von innen aus dem tiefen Gefühl der Gottnatur und ihrer Offenbarung „am Morgen der Schöpfung". Der Ekel an der Verbildung der Überkultur erlangt gelegentlich einen Ausdruck, der die entschiedenste Äußerung des Sturmes und Dranges, Schillers „Räuber", geradezu vorausnimmt. „„Wir haben keine Straßenräuber, keine Bürgerkriege, keine Unthaten mehr! Aber wo, wie

und warum sollten wir sie haben? Unsre Länder sind so wohl poliziert mit Landstraßen verhauen, mit Besatzungen verpfropft, Äcker weislich verteilt, die weise Justiz so wachsam — wo soll der arme Spitzbube, wenn er auch Mut und Kraft zu dem rauhen Handwerk hätte, es treiben? warum es aber auch treiben? Er kann ja nach den Sitten unsres Jahrhunderts auf eine weit bequemere, gar ehrwürdige und glorreiche Weise Haus- Kammer- und Betträuber werden — in diesen Bedienungen vom Staate besoldet werden: warum sich nicht lieber besolden lassen? warum das unsichere Handwerk, zu dem er — und darauf kommt's hinaus — weder Mut, noch Kraft, noch Gelegenheit hat? Gnade Gott eurer neuen freiwilligen Tugend!" Diese Sturmsprache, die mit Ausrufungszeichen interpungiert ist, teilen alle jene Schriften. Theologen, Historiker und Philologen müssen es sich gleichermaßen gefallen lassen, ihre weitschichtigen Kompendien als den „ekelhaften Wust des Preisideals ihrer Zeit" verurteilt zu sehen. „Der ganze Erdboden wird Wusthaufe, auf dem wir Körner suchen und krähen! Philosophie des Jahrhunderts!"

Dies ist die Zeit, in der die geistige Revolution in Deutschland zu ihren Prairials und Thermidors fortschreitet. Es ist damals, wo der Glaube an die erlösende Kraft des Inneren in der privaten Christuslehre Lavaters in Rund- und Sendschreiben, Herzensergießungen und Selbstbeleuchtungen seine Gemeinde fand. Damals brach jener Sturm auf das Erziehungswesen los, der so wilde Gesellen wie den Hamburger Basedow, den Vater der verunglückten Dessauer Musterschule des „Philanthropins", zu Anführern hat; der aber doch zu einer so gründlichen Erneuerung der Volkserziehung und Bildung führte, wie sie namentlich in der Schweiz der vortreffliche Verfasser des Erziehungsbuchs für Eltern (Lienhart und Gertrud) Joh. Heinrich Pestalozzi[1]) repräsentiert. Entfesselung der oberen und unteren dämonischen Kräfte; Prophetentum rechts und links, wie Goethe es ausdrückt, als er zwischen Lavater und Basedow an der Tafel saß!

Herder, der mit Goethe gleichen Schritt hielt in der Überwindung und Eindämmung der selbst erzeugten Sturmflut, stellte Ende der tollen siebziger Jahre gleichsam die poetischen Grundrechte des Volkes fest in seinen berühmten Volksliedern (1778); in der Neuherausgabe durch Johannes von Müller (1807) als „Stimmen

1) D. Nat.-Litt. Bd. 73, 2, S. 175.

der Völker in Liedern" bezeichnet. Die Anregung zu der für die neuen litterarischen Bildungen höchst bedeutsamen Sammlung des Auffälligsten, was von poetischem Gute im Munde der Völker lebt oder Anspruch darauf erheben kann, boten zunächst die Proben älterer populärer Poesie, die Percy in seinen „Reliques of ancient english poetry"[1]) (1765) gegeben hatte. Diese Muster des englischen volkstümlichen Balladengesangs sind für die deutsche Poesie wichtiger geworden, als für die Litteratur ihres Heimatlandes. Stücke daraus, wie gleich das erste die Chevy-chase-Ballade (über den Jagdstreit zwischen Percy, dem Earl of Northumberland und dem schottischen Earl Douglas), bildeten damals bei uns geradezu klassische Örter. Herders besondere Begabung für diese Art poetischer Vermittlung muß aus der Betrachtung seiner Natur und seines Bildungsgangs von selbst erhellen. Durch die konventionellen französischen Übersetzungen, die ihm von den ausländischen Originalen meist vorlagen, spürte er mit der gleichen Genialität den Urcharakter heraus, wie er sich damals ohne den Untergrund germanistischer Forschung in Sprache und Geist der älteren heimischen Poesie zurechtfand. Die glänzendste Probe dieser poetischen Erweckungskunst gab er noch spät in den (bis auf einige Proben in der „Adrastea") erst nach seinem Tode, 1805, herausgegebenen Cid-romanzen. Ihr Vorwurf ist das Heldentum, die Vasallentreue und Mannesehre des spanischen Grafen Don Rodrigo Diaz de Bivar, des Gemahls der schönen Ximene, des Schreckens der Feinde Spaniens, der Mauren; von ihnen Cid, der Herr, genannt. Auch diese Dichtung, die fast auf das Verdienst des Originals Anspruch erheben kann, ist nicht nach den spanischen Vorlagen, sondern nach einem diesen sehr fernen französischen Prosaroman gearbeitet.[2]) In gleicher Weise hat Herder Altertum und Orient, die Blüten der griechischen Anthologie, die glatte Bildungssprache des Horaz wie die üppige Bilderpracht und patriarchalische Spruchweisheit morgenländischer Dichter und Weisen uns nahe gebracht. Der Name Rückerts allein besagt, was für Früchte Herders poetische Erschließung des Orients getragen hat. Seine eigene Dichternatur zeigt Verwandtschaft mit der orientalischen, ihrer lebensvollen Lehrmäßigkeit, ihrem Blick nach innen und nach oben. Daher seine Neigung zum Parabolischen und Mystischen, wie es in der Parabel,

1) Neudruck von Arnold Schröer 1889. — 2) Vgl. Reinhold Köhler, Herders Cid und seine französische Quelle. 1867.

der eigentlichen Lebensfabel, und der Legende, worin das Göttliche das Leben kreuzt, geschlossen zum Ausdruck gelangt. Die Allegorie hat Herder mit Bewußtsein wieder belebt und ihr eine neue Form in den „Paramythien" auf dem Hintergrund der klassischen Mythologie geschaffen. Auch hierin knüpft Herder, wie in seiner Leibnitzischen Vielwissenschaft, ans 17. Jahrhundert an, dem er bereits ohne litterarischen Gegensatz rein historisch gegenübersteht, für dessen Dichter, Valentin Andreä, Jakob Balde[1]), er solche Vorliebe zeigt.

Die Versenkung in den Geist der Zeiten und Völker im Sinne einer umfassenden litterarisch-historischen Psychologie ist für Herder das gewesen, was, wie wir sehen werden, für Goethe die Naturwissenschaft, für Schiller Philosophie und Geschichte ward. Sie friedete und regelte das gefährliche Ungestüm seines Anlaufs und führte ihn in sicheren, notwendigen Erhebungen hinauf auf die Höhen der Menschheit. In seinem berühmtesten Werke, den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784—1791) hat Herder die Summe seines umfassenden geistigen Bestrebens gezogen. Unsere Erde, „ein Stern unter Sternen", und ihre Bewohner, wohin auch immer in variierender Anpassungsfähigkeit verbreitet, stets Sprößlinge des gleichen Samens, bilden nach physikalischer, physiologischer und psychologisch-historischer Hinsicht den Gegenstand seiner einheitlichen Auffassung. Ein Plan, ein Geist schlingt sich durch das Ganze der Geschichte unseres Planeten und seines gottbestimmten Geschlechts. Alles nach der in ihm liegenden Vollkommenheit unter unerschöpflich neuen Umständen in stets neuen Verhältnissen werden zu lassen, alle Keime zur Entfaltung zu bringen bis zu der höchsten Vollendung der Menschennatur, die Herder als Ziel des Prozesses in die Zukunft rückt: das ist die Absicht, die der Schöpfer bei seinem Werke nur gehabt haben kann. Alle Zwecke, mit denen die Theologen im einzelnen die Vorsehung beweisen, ordnen sich dem Plane des Weltganzen unter, nach dem alles Gewordene die Ursache seines Werdens in sich hat. Es ist im Grunde die Weltanschauung Spinozas, die hier zum ersten Male gänzlich frei und unbefangen ihre nachhaltigen Einwirkungen auf den deutschen Geist äußert. Jakobis Verketzerung der gesamten Philosophie in diesem Philosophen reizten Herder nur in seinen Gesprächen über „Gott!" Spinozas System in ein möglichst helles Licht zu rücken und gerade dadurch seine Über-

1) Vgl. oben S. 120.

einstimmung mit der christlichen Grundwahrheit zu erweisen. Ähnliche Tendenzen verfolgen die „christlichen Schriften“ (1796—1799) und im Grunde genommen einzig die leidenschaftlichen Angriffe auf Kants Supranaturalismus in der Streitschrift „Verstand und Erfahrung, eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft“ (1799). In den „Briefen zur Beförderung der Humanität“ (1793—1797), gewöhnlich als „Humanitätsbriefe“ citiert, wie in der „Adrastea“ (1801—1803), der unbestochenen Richterin des abgelaufenen Jahrhunderts, zeigt Herder die Toleranz und Darstellungsfreude in historischer Wiedergabe fremder Meinungen und Anschauungsformen, die er an Kants strenger kritischer Systematik vermißte. Ihm bestand das Ideal der Menschlichkeit, die Humanität, eben im Geltenlassen des Werdens, in der Freiheit sämtlicher Bildungen. Alles gewaltsame Eingreifen, alles Meistern, Festsetzen und Normalisieren war ihm im Innersten entgegen. So sah der einst so revolutionäre Mann auf die Bewegungen der Zeit, „die drei großen Revolutionen“ — die französische und, wie er spöttisch hinzufügte, die Kantische und Friedrich Schlegelsche (die Romantik) — bitter und unzufrieden hinab. Er wollte nicht bedenken, wie gerade er ihnen allen den Boden bereitet hat. Oder kam ihm eine Empfindung davon, wenn er in Werken wie der dem Ganzen der Ästhetik gewidmeten „Kalligone“ (1800) sich selber gleichsam zurücknahm? Wenn er nun nicht ängstlich genug sein konnte in der Forderung des „Sittlich-Schönen“ und des „Harmonisch-Klassischen“! Herder ist auch darin das Musterbild seines Geschlechts, daß er, durch den Sturmschritt des Jahrhunderts erschreckt und von den Verirrungen der Zeit angewidert, in einer entschlossenen Reaktion sein Heil suchte Wie wir etliche der Vordersten im „Sturm und Drang“ im späteren Alter als Orthodoxe, sei es des Christentums oder des Rationalismus, wiederfinden, wie die „Romantik“ und das „junge Deutschland“ im ganzen diese Reaktion darstellt, so finden wir Herder, den jugendlichen Stürmer des Schulzwangs und klassischer Vorurteile als bewußten Wahrer seiner Amtshoheit und gleichsam als Orthodoxen des Klassizismus. Wir sind weit entfernt vor dieser Phase seines Wesens bedauernd stillzuhalten. Sie bietet in ihrer Weise Erhebendes und Großes wie die übrigen. Und gerade Herder hat uns gelehrt, solche Bildungen nach ihrer Notwendigkeit zu würdigen und zu verstehen.

Unter den jugendlichen Schwarmgeistern, die alsbald in

Scene setzten, was in Herder als unmittelbare Forderung an die Zeit pochte und drängte, steht die wohlbekannte Göttinger Studentenvereinigung, der Hainbund, voran. Eine Gruppe junger Leute, die sich auf der Universität zusammenfindet und da in gemeinsamen Entwürfen schwelgt, deren Ausführung das spätere Leben arg zu modifizieren pflegt, ist uns seit den Erfurter Humanistentagen nichts Ungewöhnliches. Was wir hier in Göttingen finden, hat einen ganz anderen Stil, als das letzte dieser poetischen Kartelle in Leipzig. Aber aus dem Kreise der gemütlichen sächsischen „Beiträger" ging schließlich ein Klopstock hervor. Der bis zur höchsten Ungemütlichkeit überschwengliche Hainbund mit seinen nächtlichen Waldtänzen, thränenreichen Abschiedsgelagen und tyrannenblutlechzenden Oden brachte es nur zu einem Voß, den W. Menzel die „Karikatur von Klopstock" nennt. Bürger und Claudius, die als Ältere in entfernterer Beziehung zum Bunde stehen, wahren neben einer liebenswürdigen Erscheinung wie Hölty seinen litterarischen Ruf jetzt mehr, als die im Vordergrunde befindlichen Stifter und Teilnehmer. Die Seele des Ganzen war ohne Zweifel Voß. Dieser kam 1772 nach Göttingen. Er brachte in die kleine poetische Gesellschaft, die sich um Boies Musenalmanach[1]), den ersten deutschen (1770) nach dem ersten französischen almanac des Muses (1765), gesammelt hatte, jenen äußerst thaten- und zukunftsfreudigen Zug. Der Bund erhob Klopstock auf seinen Schild. Wielands Bild wurde verbrannt, sein „Idris" mit Füßen getreten. Der Franzmann wurde gehaßt. Den deutschen Rhein sollte „der Tyrannenknechte Blut, der Tyrannenrosse Blut, der Tyrannen Blut, der Tyrannen Blut, der Tyrannen Blut" wiederum färben. Die Bardenschule war konstituiert. In milchtrunkener Stimmung erfolgte die feierliche Einweihung mit einem nächtlichen Tanz um eine alte Eiche auf einem sommerlichen Abendausflug. Der Zutritt der Grafen Stolberg; Klopstocks Anwesenheit in dem großen Rauschjahr 1774 einzig für den Bund, dessen Vergötterung er sich wohl gefallen ließ; nicht zuletzt doch auch der wachsende Anteil am Almanach, in dem gerade damals Bürgers „Leonore" erschien: alles gab der Sache ein Relief, das sie weit über das flüchtige studentische Vereinstreiben hinaushob. Die Professoren der Georgia Augusta freilich moquierten sich; wie überhaupt kein deutscher Ort seinem

1) D. Nat.-Litt. Bd. 135, Abt. I.

Genius nach „Hainbünden“ sich weniger entgegenkommend zeigen dürfte, als gerade die Vorburg des kühlen Empirismus unter den Universitäten. Ein Beweis, wie wenig der Raum ausmacht und wie viel mehr die Zeit! Daß jugendliche Überwallungen, so schön, so unvergeßlich in ihrem anspruchslosen privaten Auftreten, damals diesen etwas grotesken, öffentlichen Charakter annahmen, muß man der Zeit zu gute halten. Die Zeit schien sich dafür auch an ihm rächen zu wollen. Kurz nach dem Höhepunkt der Klopstockfeier riß der Tod und das Leben die Mitglieder auseinander. Wie gerade die Häupter im späteren Alter die Jugendtradition wahrten, zeigt das Verhältnis Vossens zum Grafen Friedrich Stolberg: Jener ward zum Typus der groben Verstandesnüchternheit, dieser zum Katholiken und Geschichtschreiber der Religion Jesu in zehn Bänden, „ein Unfreier“ und für den überschwenglichen Jugendfreund ein toter Mann!

Den Mecklenburger Johann Heinrich Voß[1]) (1751 bis 1826) müssen wir billig an die Spitze einer persönlichen Überschau über die Freunde stellen. Mag man auch die dichterischen Qualitäten des Rhapsoden der Vermählung der Pfarrerstochter von Grünau mit dem Pfarrer Walter noch so gering anschlagen, Vossens „Luise“ (1784) bleibt eine litterarische That. Dies hexametrische Idyll wandelte endlich das thränenzerflossene Moll der Prosa Geßners in ein rhythmisch festes, klares, wenngleich wohl etwas plattes Dur um. Es hatte nichts Geringeres als Goethes „Hermann und Dorothea“ im Gefolge. Über die selbstzufriedene Spießbürgerlichkeit des „siebzigsten Geburtstags“, der „Kartoffelernte“, des Punschliedes und dergleichen mag man stellenweise lächeln oder sich ärgern. Man wird nicht vergessen, daß dieser selbe Mann den Deutschen ihre klassische Homerübersetzung (Odyssee 1781[2]), Ilias 1793) geschenkt hat. Er war der erste, der nach seinem geistesverwandten niederdeutschen Vorgänger im 17. Jahrhundert Lauremberg die Dialektdichtung, die poetische Aussprache in der angestammten Mundart erneute. Goethe wußte wohl, was er sprach, als er gegenüber einer verstiegenen Genialitätshascherei auf die poetischen Vorzüge des derben Niederdeutschen hinwies, der so behaglich unbefangen seine beschränkte, aber feste Existenz vor uns ausbreitet. Vossens unglaubliche und wirklich ganz Nikolaitische Verranntheit in den späteren, namentlich den

1) D. Nat.-Litt. Bd. 49. — 2) Neuausgabe mit Einleitung von M. Bernays 1881.

Heidelberger Jahren, die gegen alles, was der Tag brachte, als gegen undurchdringlichen Obskurantismus Sturm lief, hat ihm den Haß der gegnerischen Kritiker reichlich eingetragen. Während er bei den einen, vor allem bei Wieland den Klassiker par excellence darstellt, nennt ihn der schon erwähnte Litterarhistoriker Wolfgang Menzel „den seltsamsten aller litterarischen Pedanten". Das Haupt der romantischen Schule Aug. Wilhelm Schlegel macht aus Goethes Anerkennung von Vossens Poesie schalkhafte Ironie. Über seine Persönlichkeit bemerkt er: „Er pries die Milde mit Bitterkeit, die Duldung mit Verfolgungseifer, den Weltbürgersinn wie ein Kleinstädter, die Denkfreiheit wie ein Gefängniswärter, die künstlerische und gesellige Bildung der Griechen wie ein nordischer Barbar." Als Beiträge zur Charakteristik des wunderlichen Mannes möge man diese Urteile benutzen, ohne sie sich buchstäblich anzueignen. An Vossens Seite steht als eine der Perlen unserer Dichterfrauen seine Gattin Ernestine. Sie war die Schwester des Holsteiners Christian Boie, des Redakteurs jenes für die poetische Mitteilung in der klassischen Zeit vorbildlich gewordenen Göttinger Musenalmanachs, sowie der glänzendsten unter ihren Zeitschriften neben dem „Merkur", des „Teutschen Museums" (seit 1776). Das gräfliche Brüderpaar Christian und Friedrich Leopold zu Stolberg (1756—1819), deren Gedichte gemeinsam 1779 von Boie herausgegeben wurden, bezeugt in dem burschikosen Hinwegsetzen über die Schranken der Gesellschaft, dem Freiheitstaumel und Tyrannenhaß bei seiner aristokratischen Abkunft doppelt die Macht der revolutionären Tendenzen. Der jüngere Stolberg, Friedrich Leopold, Vossens „Fritz Stolberg", rivalisierte auf edle Weise mit dem Freunde als Übersetzer des Homer. Noch spät als der Einfluß der Fürstin Galizin, der Freundin Hamanns, den allseitig zugänglichen Empfindungsmenschen der katholischen Kirche zugeführt hatte (1806), übersetzte er neben dem heiligen Augustinus noch Äschylus und Plato. Die französischen „Tyrannenmörder" in der Wirklichkeit durfte er wohl als „Westhunnen" verfluchen. Seiner „Geschichte der Religion Jesu" (seit 1807) sowie seines Zerfalles mit Voß, der öffentlich die ingrimmige Frage hinwarf „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" (im „Sophrononizon" 1819 Heft 3) ist bereits gedacht worden.

Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748—1776), aus

der Nähe von Hannover stammend, möchte im engeren Bunde gewiß derjenige sein, der heute noch rein und unvermittelt genossen werden kann. Seine weichen zwischen Sommerlust und Winterleid, Melancholie und Schalkheit geteilten, dem Minnesang auch in gelegentlichen Zügen kecker Sinnlichkeit verwandten und dabei so reinen Gedichte haben noch den großen Liederkomponisten unseres Jahrhunderts lebendig getönt. Sein „Minnelied" — „Süßer klingt der Vogelsang, wann die Gute Reine, die mein Jünglingsherz bezwang, wandelt durch die Haine" — ist in der Komposition Felix Mendelssohns recht passend zur Devise seiner Dichtung geworden. Auch Höltys Leben zeigt das ausschließlich Jugendliche des Minnesangs. Er starb so früh an der Schwindsucht. Bis auf eine Reise nach Leipzig hat er nichts von der „Welt" gesehen. Der Schwabe Joh. Martin Miller (1750—1814) ist in seiner Lyrik wie Hölty mit seinem „Üb immer Treu und Redlichkeit" so mit dem Zufriedenheitshymnus „Was frag' ich viel nach Geld und Gut" volkstümlich geworden. Anderes, worüber seine Zeit, wie über seinen Wertherischen Liebestodroman „Siegwart, eine Klostergeschichte" (1776) in Thränen zerfloß, dient jetzt wohl noch parodisch der scherzhaften Anspielung. So das viel citierte „Für mich ist Spiel und Tanz vorbei, das Lachen ist vorüber".

Der Hannoveraner Joh. Anton Leisewitz (1752—1806) war, wie Voß mit Genugthuung konstatierte, der Tragöde des Bundes. Sein „Julius von Tarent" (1776) folgt den Spuren Lessings im äußeren Aufbau, in der Übertragung eines Konflikts von antiker Tragik auf bürgerliche Verhältnisse. Die tönende Sentenzensprache seiner Personen bereitet auf Schiller vor. Das Thema des Brudermordes schien der Schauspieldirektor Schröder in Hamburg damals für einen tragischen Wettbewerb gestellt zu haben. Allein ein weit ungestümerer Sturmgeist, Klinger, erhielt mit seinen „Zwillingen" den Preis. Trotzdem Leisewitz den Beifall der Kenner fand und Lessing sein Stück sogar anfangs Goethe zuschrieb, ließ er sich durch den Mißerfolg von jeder weiteren poetischen Thätigkeit abschrecken.

Gottfried August Bürger[1]) (1748—1794), ein Predigerssohn aus dem Halberstädtischen, ist durch seine Beiträge in den Musenalmanach, ohne eigentlich dem Göttinger Bunde anzu-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 78.

gehören, in der litterarhistorischen Anschauung sein vornehmster poetischer Vertreter geworden. Wie sehr dem Leben des unglücklichen Mannes der poetische Genius zum bösen Dämon geworden ist, weiß man nur zu wohl. Eine verzehrende Unruhe trieb ihn umher und ließ ihn auf keinem Platze, den er ausfüllen sollte, recht aushalten. Traurige Verhältnisse in seinem Elternhause, namentlich der Charakter seiner Mutter, ein wüstes Burschenleben auf Universitäten, vornehmlich in Halle unter dem wenig musterhaften Klotz, alles trug dazu bei, ihm den Halt zu verkümmern, der seiner Durchgängernatur doppelt nötig gewesen wäre. In Göttingen, wo er als außerordentlicher Professor ein kümmerliches Litteratendasein fristete, war Lichtenberg seine Stütze. Seine schlimme Doppelehe mit zwei Schwestern, von denen er die eine heiratete, die andere (seine vielbesungene „Molly") aber liebte und nach dem Tode der ersten Frau auch ehelichte, ist selbst zum dichterischen Stoff freilich wenig erquicklicher Natur geworden. Völlig in den Schmutz sank seine dritte Ehe mit einem Mädchen aus Schwaben (Elise Hahn), die sich ihm poetisch angetragen hatte, ihn aber schon in den ersten Wochen höchst unpoetisch betrog. Die geschiedene Frau stolzierte als Recitatorin mit dem Dichternamen noch lange durch Deutschland. Bürger ist der erste, der uns unter den vielen begegnet, denen in dieser Hinsicht auch seine Zeit zum Verhängnis geworden ist. Da heute bei aller äußeren Verschiedenheit im Kerne ähnliche Erscheinungen von Seelenpathologie aus litterarisch-künstlerischen Ursachen auftreten, so ist es lohnend, jene etwas eingehender ins Auge zu fassen. Jene Naturidealisten verwüsteten mit ihrem Überschwang, mit ihrer Kraftüberspannung ebenso das Leben, wie die heutigen Naturmaterialisten mit ihrem Ekel an der Natur, dem Wühlen in ihrem Leiden, ihrem Schmutz und ihrem Grauen. Goethe und Schiller mochten an einem solchen Typus wohl mit heimlichem Schauder die unausbleiblichen Folgen der Geistesverfassung erkennen, aus der sie sich durch den Adel ihres höheren Bewußtseins losgerungen hatten. Dieses fehlte Bürgern vollständig. Wenn Schiller in der berühmten Rezension seiner Gedichte ihm das Herabsinken zum Volke, d. h. bewußten Zug zur Gemeinheit vorwarf, so war es eine schlechte Verteidigung seines Schülers A. W. Schlegel, daß er Bürgers demagogische Kraft hervorhob. Übrigens ist es recht bemerkenswert für die litterarische Taxierung des Volkes,

daß von Bürgers poetischer Demagogie, d. h. von seinen gesuchten Roheiten und Pöbeleien gerade nur das Allervornehmste und Höchste volkstümlich geworden ist: Stücke wie Frau Magdalis („Die Kuh"), das Lied vom braven Mann und die unvergleichlichen Balladen. In den grausenhaft eindringlichen Gebilden aus typischen Volksvorgängen, wie „Des Pfarrers Tochter von Taubenheim" und Volkssagen, wie die „Leonore", hat Bürger Unvergängliches geschaffen. Vielleicht weil er sich hier, wie bei seiner von Goethe ermunterten Homerübersetzung ganz auf den Standpunkt des überlegenen Künstlers zu stellen gezwungen war! Gerade an der „Leonore" hat Bürger mit unglaublicher Schwierigkeit, langsam und stockend gearbeitet. Wie er sich denn im Unmut mangelnder Stimmung oft das rechte Dichtervermögen absprach und in späteren Jahren, von Schillers Tadel doch getroffen, in peinlichem Formalismus, so in Sonetten, seine dichterische Höhe zu wahren suchte. Die „Leonore" ist übrigens nicht wie man meinte, aus englischer Balladenquelle geflossen, sondern nach einer halb verschollenen Sage direkt aus dem Volksmunde geschöpft. Durch den Bezug auf den siebenjährigen Krieg bei dem gespenstischen Reiter und seiner gottlos verzweifelnden Braut hat sie Bürger vollends dem heimischen Kreise einverleibt. Der Jubel der Bewunderung, mit der dieses Prachtstück dramatischer Vollwirkung im kleinsten Rahmen poetischer Erzählung gleich bei seinem Erscheinen im Göttinger Musenalmanach 1774 begrüßt wurde, veranschaulicht die schlagartige Wirkung der ungeheueren Komposition, die sich niemals erschöpfen kann.

Das Natürlichkeitsstreben jener Jahre variiert nach den Geistern, die es ergriff, freilich sehr bedeutend. Der Landsmann und Freund Bürgers, Günther von Göckingk[1]), der mit seinen Epigrammen und Episteln sich wenig von Kästner und dem Ton der Beiträger abhebt, verfiel in seinen „Liedern zweier Liebenden" (1777) auf die Idee, mit seinem „Nantchen" ein bräutliches Wettdichten zu veranstalten. Man war entzückt über die natürliche Natürlichkeit, die dabei herauskam. Ein Mann wie der Holsteiner Matthias Claudius (1740—1815), eng an den Hainbund geschlossen und mit Voß recht eigentlich sein letzter Hort, zeigt wieder eine andere Seite jener einen großen gemeinsamen Tendenz. Er war ganz voll von Herder und dessen Erschließung des Ossian

1) D. Nat.-Litt. Bd. 73, S. 115.

und der Bibelpoesie. Nur daß er gleich auf diesem Wege fortschreitend alles von sich wegwarf, was ihm die Natürlichkeit des Verhältnisses zu Gott und zum Leben zu hemmen schien. Geistige wie künstlerische Kultur waren ihm Schminke, Ballast oder fauler Zauber. Vernunftwissenschaft, Philosophie schien ihm der Religion gegenüber ungefähr das, was seine alte Schwarzwälder Uhr der Sonne gegenüber war. Die Griechen waren ihm gleichgültig mitsamt dem Homer. Ossian war doch ein ganz anderer Mann. Herder interessierte sich auch im Leben für den grundwackeren Mann. Bei einem Versuche mit ihm in Darmstadt (unter dem, allen neuen Ideen zugewandten Präsidenten Karl von Moser) erwies Claudius seine Unfähigkeit aus den einfachen Grundbedingungen seiner Natur herauszutreten rühmlich genug am eigenen Leibe. Claudius lebte alsdann als volkstümlicher, geistig und leiblich bedürfnisloser Weiser „Asmus omnia sua secum portans“ in seiner Heimatprovinz in Wandsbeck. Dort gab er (1770—1812) den bekannten „Wandsbecker Boten“ heraus, eine populäre Zeitschrift, in den ersten Ansätzen wohl etwas übertrieben biedermeierisch hausbacken, aber im ganzen voll gesunden, offenen Gemeinsinnes und ruhiger Gottvergnügtheit. So sind auch seine nicht übermäßig zahlreichen Gedichte, unter denen das „Rheinweinlied“ („Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher“), das Bundeslied „Stimmt an mit hellem, hohem Klang“ noch so lange weiter gesungen werden wird wie „Herr Urian“ von seinen Reisen erzählen muß. Ähnlich nur liberaler zeigt sich die süddeutsche populäre Natürlichkeit in dem Karlsruher evangelischen Prälaten Joh. Peter Hebel[1]) (1766—1826), der in den köstlichen Schnurren, Geschichten und Lehren seines „Schatzkästleins des rheinischen Hausfreunds“ (eines Kalenders 1808—1811) so neben dem Wandsbecker steht, wie in seinen „alemannischen“ Dialekt-Gedichten (1803) neben Voß.

Bis zu welcher Verzerrung die vielerwähnte Richtung führen konnte und bei genauerer Erwägung führen mußte, erweist eine Gruppe im Süden auftretender, vornehmlich als „Stürmer“ und „Originalgenies“ bekannter Irr- und Wirrgeister. Die herabziehende Tendenz, die unfehlbar mit dem Naturalismus selbst in der damaligen idealen Prägung verbunden ist, verfehlt nicht, sich hierbei exemplarisch anzukündigen. Das zeitliche und räumliche Zusammen-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 142.

treffen dieser Geister mit der Jugendbildung unserer großen Klassiker hat ihnen in der Litteraturgeschichte einen hervorstechenden Platz eingeräumt, der ihnen sonst schwerlich zu teil werden würde. Aus der reichen Gestaltung der genialen Keime im „Werther" und in den „Räubern" meint man schließen zu sollen, daß die ganze gleichzeitige Saat von Goethescher und Schillerscher Beschaffenheit sei. Der Zug von Leben und Bewegung besticht leicht, der durch die litterarische Existenz der Maler Müller, Klinger, Lenz, Wagner und Genossen[1]) hindurchgeht. Das Rhein-Mainland, in dem wir sie alle antreffen, hat mit der leichten Rauschatmosphäre, die über allen Weinländern liegt, daran gewiß seinen Anteil. Friedrich Müller (1750—1825) war aus Kreuznach, Friedrich Maximilian Klinger (1752—1831) aus Frankfurt a/M., Heinrich Leopold Wagner (1747—1783) aus Straßburg und der Liefländer Johann Michael Reinhold Lenz (1750—1792) wenigstens in seiner produktiven Zeit dort heimisch. Nur ist die Frage, ob der Rausch der Zeit in diesen Rheinweinköpfen gerade das Interesse bietet, das sich so gern vorzugsweise auf sie konzentriert. Man weiß schließlich nicht, ob der renommistische, sich selbst erzeugende Sturm vor der Flachheit und Langweile der Windstille gerade viel voraus hat. Sie bleiben am Ende beide gleich öde und ohne treibende Wirkung. Dies aber wird jeder empfinden, der, ohne ihre historische Stellung zu berücksichtigen, jetzt an diese wüsten Ausgeburten einer Exaltation um jeden Preis herantritt. Es ist wirklich wenig hinter diesen ewigen Prometheischen Posen von Gestalten, die weder das Pulver noch gar das Feuer erfunden haben können, hinter diesem titanischen Zähnefletschen grüner Schüler gegen den Herrn Lehrer, hinter dieser unausstehlichen Stoßsprache, die so unsäglich tief scheinen will und so ausgesprochen nichts sagt. Daß diese Leute mit krassen Mitteln arbeiten, daß sie den Cynismus in Scene setzen und in ihrer souveränen Laune die rohe Wirklichkeit abschreiben, das hat ihnen mehr die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen eingetragen, als ihre Welterlösungsfaxen, hinter denen die pure Unreife, eine virtuose Denkfaulheit und meist das bare Nichts steckt. Es ist nichts leichter, als gerade mit dieser Mischung Effekte zu erzielen.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 78—81. Vgl. B. Seuffert, Maler Müller. 1877. Erich Schmidt, Lenz und Klinger, zwei Dichter der Geniezeit 1878. Ders., H. L. Wagner, Goethes Jugendgenosse. 2. Aufl. 1879.

Das Obscöne ist ein so billiges Reizmittel gerade in der litterarischen Kunst und hatte damals schon den Vorteil, nicht wie früher im Hanswursttheater verächtlich, sondern mit feierlichem theoretischen Ernst behandelt zu werden. Wie fern sind diese Ekeleien von der harmlosen Ungeniertheit der früheren Zeit eines Rabelais und Fischart, denen das Natürliche als nicht schimpflich galt! Hier aber wird gerade mit dem Schimpflichen daran gespielt Es wird wer weiß was für ein Mysterium daraus gemacht und das ist es gerade, was die gemeine Lüsternheit und die lüsterne Gemeinheit ins Theater treibt, wo diese Dinge schon damals das bereitwilligste Entgegenkommen der zugbedürftigen Direktoren fanden. Das Grausenhafte als passende Mischung dazu ist uns schon aus dem 17. Jahrhundert wohlbekannt. Überhaupt scheint sich seit dem Aufkommen der litterarischen Massenproduktion regelmäßig in jedem Jahrhundert ein solcher Vorstoß der Krapüle im Geiste einzustellen. Eine gelegenere Zeit wie damals konnte sie kaum finden. Auch daß das Drama hierfür als der passendste Ablagerungsort angesehen wird, belegt schon das 17. Jahrhundert.

Der auf allen Wegen anzutreffende Gerstenberg hatte (1768) mit seiner scheußlichen Hunger- und Leichenfraßtragödie „Ugolino" das Zeichen gegeben. Der Held des Turmes von Pisa blieb damit nicht begraben, sondern taucht in aggressiver Position wieder in der höchst anmaßenden Tragödie des Pfälzers Ludwig Philipp Hahn „Der Aufruhr zu Pisa" (1776) empor. Klingers Drama „Sturm und Drang" (1776), in dem zwei feindliche schottische Edelleute sich für die Freiheit Amerikas schlagen und vertragen, hat der ganzen Bewegung den Namen gegeben. Sein Erfolg beim Schröderschen Preisausschreiben entlockte ihm alsbald neue Gräßlichkeiten, die er später selbst bei der Sammlung seines „Theaters" (1786/87) verwarf. Klingers Schauertragödie „Die Zwillinge" (1776) ist uns als Schrödersches Preisstück bereits aufgestoßen. Der Held darin begehrt seinen Brudermord im Gedanken an die Möglichkeit seiner Erstgeburt als Zwilling. So leicht, genau wie bei den Schlesiern im 17. Jahrhundert, springt hier das Entsetzliche ins Lächerliche hinüber. Lenz hatte ein Gefühl davon, als er seine, wiederum unfreiwillig tragischen, dramatisierten Scheußlichkeiten über die Nachtseiten des Hofmeister- und Soldatenlebens als „Komödien" konzipierte. Überhaupt scheint Lenz poetisch der weitaus Begabteste unter all diesen „Originalgenies".

Dies haben auch Goethe und Wieland, die trotz der „Regelmäßigkeit seiner dummen Streiche" ihn auch in Weimar hielten, anerkannt. Sein Wahnsinn hat schließlich auch jene Unbegreiflichkeiten seiner Aufführung in das rechte Licht gerückt. Aber Lenz zeigt auch vorbildlich für alle anderen, wie verhängnisvoll die revolutionäre Bewegung, in die sie gerieten, für ihre Selbstbeurteilung war. Lenz war ein großes Kind und das Kindliche, Unbefangene, Spielerische ist der beste Teil an seinen tollen Sachen, in denen er zum Unglück gerade den verteufelten Kerl herausbeißen will. Wagner hatte die Fähigkeiten eines wirkungsvollen Rührstückschreibers wie Kotzebue, nur für eine noch niedrigere Bildungssphäre. Der Maler Müller hätte in seiner Kunst, wie in der Dichtung es bei drastischen Genrescenen bewenden lassen sollen, zu denen er unverkennbares Talent zeigt und die auch in seinem Götzschen Ritterstück „Golo und Genoveva" das Beste sind. Klinger vollends war, wie seine spätere Entwicklung zum russischen General bewies, alles nur kein poetisches Genie. Seine Abhängigkeit ist durchweg nachweisbar. Die „Neue Arria" verrät schon im Titel Lessing-Rousseausche Schule und kopiert Shakespeares Margarethe von Anjou. Im „Otto" ist Goethes Götz, im „Leidenden Weib" Werther, im „Günstling" schon Schiller (mit dem Fiesko) vertreten. Auch Wagner hat seine „Kindermörderin" Goethe gestohlen, was vielleicht ganz lobenswert war und ihm dann auch die poetische Unsterblichkeit als Faustens Famulus verschafft hat. Klinger ward zur Litteratur gedrängt, weil sie bei uns modern und das Vehikel der Revolution war. Er verwechselte die kategorische Aufbäumung seiner tüchtigen Natur gegen die Unbill seiner niedrigen Geburt und die Ungerechtigkeit fauler Gesellschaftszustände mit dem Drange poetischer Einwirkung auf die Welt. Keinem von ihnen allen war daher auch Goethe mehr entgegen, als gerade diesem seinem Frankfurter Landsmann. Wenn wir Klingers und Maler Müllers Faust betrachten, dessen „Leben, Thaten und Höllenfahrt" jener episch im Roman (1791), dieser in angereihten dramatischen Situationen (1776/78) behandelte, so erkennen wir recht deutlich, wie diese Herren Giganten doch nur die Schatten Goethes sind, dessen Sonne in ihrem Aufgange wohl notwendig so ungeheuerliche Schatten werfen mußte. Müllers Faust ist ein fader Kerl mit großartigen Allüren, ein Industrieritter des Seelenverkaufs mit Dutzendgedanken und ganz ge-

wöhnlichen Absichten, bei dem man wirklich nicht begreift, was der Teufel für ein Wesen mit seiner großen Seele macht. Klingers Faust leistet einen der in der Folge sehr beliebten Schauer- und Dauerläufe durch die Weltgeschichte, man weiß durchaus nicht, wie er dazu kommt. Im übrigen ist dieser Faust, wie Joseph Hillebrand mit Recht bemerkt, eine wandelnde Maschine, deren Maschinenmeister der Teufel ist.

In Klingers Romanen erhalten wir die deutlichste Vorstellung von der Seelenstimmung und Geistesverfassung des Rousseautums in Deutschland. Sein „Sahir", (schon aus dem Jahre 1785, unter diesem Titel umgearbeitet 1798), der Geist der Humanität und Kultur im Banne eines goldenen Hahnes, bringt in das glückliche Unschuldsland, wo er beschworen wird, Sünde und Elend. Die Romanreihe, die er auf den „Faust" folgen ließ (Giafar der Barmecide, Rafael de Aquilas, Reisen vor der Sündflut, der Faust der Morgenländer) haben, wie er bei jedem hervorhebt und im „Faust der Morgenländer" abschließend begründet, alle eine Tendenz, „einen Faden, der sie alle verbindet". Dies kann nun kein anderer sein als die Überzeugung, die schon im „Sahir" das glückliche Cirkassien vor der Einführung des goldenen Hahnes preist. Das Abendland ist verrottet mit seiner Kultur und seinem Christentum, die in Wechselwirkung stehen. Alles Heil kommt vom Morgenlande und vom Islam. Der Faust der Morgenländer erreicht das, was der der Abendländer vergeblich sucht, — die Ruhe, die freilich mehr die Ruhe des Stoizismus, die Apathie ist. Es ist wirklich höchst merkwürdig, die Grundstimmung der Dichternatur, ihren Gegensatz gegen die unreine, unharmonische Welt in diesem Manne zu so schroffem Ausdruck gelangen zu sehen. Klinger, der als begeisterter Verehrer der Persönlichkeit des Zaren Alexander ganz Russe geworden war, einzig im Militarismus Freiheit für möglich hielt, der kalte, strenge Weltmann mit eisernem Kopf und Nerven von Stahl, denen ein so schwieriges, von der untersten Stufe sich aufringendes Leben nichts anzuhaben vermocht hatte: ein solcher Mann kann am schärfsten aufzeigen, wie damals das poetische Element das Zeitalter beherrschte, wie der Dichter das Normalmaß aller Anschauungen abgab. In der „Geschichte eines Teutschen der neuesten Zeit" (1796) gelangt die poetische Revolutionsstimmung zu den hoffnungslosesten Ergebnissen und schließt in den Gesprächen von „Weltmann

und Dichter" (1798) nur einen kümmerlichen Pakt. Denn gerade in diesem Bekenntnis wird ausgesprochen, daß der Weltmann vor dem Dichter nichts voraus hat, daß er am Ende ebenso unbefriedigt, nur auf eine andere Weise enttäuscht in der Welt steht, wie jener außer ihr. Dichter und Weltmann also sollen sich vereinen. Nur kann das Bündnis, das sie gerade bei Klinger eingegangen sind, nicht gerade Aussicht auf die gehoffte Befriedigung erwecken.

Unter den Romanen, die in der bezeichneten typischen Weise die Kultur des Zeitalters über den Haufen rannten, zeigen die des Thüringers Wilhelm Heinse (1749—1803) dieselbe Grundrichtung auf die Kunst, wie die Klingerschen auf die Poesie. Die Anknüpfung an Wieland ist bei Heinse viel bemerkbarer als bei Klinger, bei dem sie (besonders im Märchen vom Bambino, einer antiplatonischen Schlüpfrigkeit) auch nicht fehlt. Heinses Kunstevangelium, das aus den Blättern von deutscher Art und Kunst gegen Lessing-Winckelmann „germanische Urkraft" (Rubens) schätzen gelernt hat, predigt diese schöne Eigenschaft in etwas eigentümlicher Weise durch eine Gemeinde von Seeräubern und Buhlerinnen. Diese führen schließlich unter ihrem Führer „Ardinghello" auf den „glückseligen griechischen Inseln" ein gemütliches Liebes- und Korsarenleben. Wie im „Ardinghello" (1787) die bildende Kunst, so ist es in der „Hildegard von Hohenthal" (1796) die Musik, deren beseligende Naturkraft an Scenen erprobt wird, wie sie Musiklehrern nicht gerade zur Empfehlung bei der musikalischen Ausbildung junger Damen dienen können. In ruhigerer, mehr überlegener Weise behandelte der sächsische Hofmann Moritz August von Thümmel (1738—1817) die Wielandischen Tendenzen. In seiner „Wilhelmine" (1764) ist es noch die Sphäre der komischen Epopöe, welche in einer seltsam feierlichen Prosa die neue Form der Zeit parodierend, hier ein wenig anmutiges Sujet, die Vermählung eines gutherzigen Pedanten mit einem gräflich abgelegten Kammermädchen, in ein lächerliches oder satirisches Licht stellen soll. Thümmels vorzügliches, sorgfältig herausgearbeites Hauptwerk „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" (1791—1805) erreicht viel anmutiger und reiner, auch gemäßigter als Heinse, seine Absicht, die Heilung eines hypochondrischen Pedanten durch die Reize der Natur, zumal im Weibe zu schildern. Der englische humoristische Roman, der sich

hier in Sternes „sentimental journey“ offenbar wirksam zeigt, spielt überall hinein. Er vermischte sich mit dem Richardsonschen bürgerlichen Empfindsamkeitroman und diente in dieser Form den mannigfachen orthodoxen, aufklärerischen oder revolutionären Tendenzen, die sich damals bei uns auseinander legten. In diesem Sinne muß man das vielgelesene und übersetzte Romanmonstrum des Pommern Joh. Thimotheus Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ (1769—1773) beurteilen, das den Richardson der strengen Auffassung der Orthodoxie und der deutschen Familie anpassen will. Nikolais „Sebaldus Nothanker“ tritt als Fortsetzung von Thümmels „Wilhelmine“ auf. In der hannöverischen demokratischen Freiherrn von Knigge[1]) Gevatterschafts-„Reise nach Braunschweig“ (1792), in dem originellen Junker „Siegfried von Lindenberg“ (1779) des schriftstellernden Buchhändlers Müller von Itzehoe[2]) zeigt der humoristische Roman die Stände in der neuen litterarischen Umgebung, die Lessing und Herder geschaffen: Theatertreiben, Volksdichtung, Spitzen gegen Adel und Orthodoxie. Auch Spiegelungen des verschrobenen Geniewesens sind unschwer darin aufzufinden. Man kann in gewissem Sinne sogar sagen, daß der humoristische Roman das Erbe der Originalgenies angetreten habe, daß sich in ihm das Ventil öffnete, durch das die überschüssigen Gärungsstoffe sich geistig entluden. Ist doch der Humor überhaupt eine antirevolutionäre Eigentümlichkeit und es ist vielleicht kein Zufall, daß der deutsche Sinn sich ihn damals so krampfhaft gegenwärtig erhielt, da in Frankreich der Spaß so gründlich aufhörte. Erscheinungen wie Lichtenberg, Hippel und Jean Paul sind gerade dieser Zeit angemessen und würden in ihrer Form oder Unform in einer anderen vielleicht gar nicht möglich sein.

Den Göttinger Physiker Georg Christoph Lichtenberg[3]) (1742—1799; aus Hessen) könnte man den Lessing der Revolutionsepoche nennen. Man könnte beobachten, wie dieser scharfe, gründliche und selbständige Geist durch persönliche und nicht weniger durch Zeitumstände ganz in sich selbst getrieben wurde. Wie er gezwungen wurde, durch überfeine Analysen seiner Seelenzustände, in zerstörender Selbstironie und satirischem Abweisen die Kräfte zu verbrauchen, die Lessing nach außen und zu entschiedenen Zwecken

1) D. Nat.-Litt. Bd. 136. — 2) Ebd. Bd. 57. — 3) Ebd. Bd. 141, S. 1.

anwenden konnte. „Ich kann nicht leugnen, mein Mißtrauen gegen den Geschmack unserer Zeit ist bei mir vielleicht zu einer tadelnswerten Höhe gestiegen. Täglich zu sehen, wie Leute zum Namen Genie kommen, wie die Kelleresel zum Namen Tausendfuß, nicht weil sie so viel Füße haben, sondern weil die meisten nicht bis auf 14 zählen wollen, hat gemacht, daß ich keinem mehr ohne Prüfung glaube.“ Man wird aus solchen Bemerkungen wie aus seinen ironischen Berechnungen der Aussprache des Worts „Revolution“ in dieser Zeit begreifen können, wie Lichtenberg zu seiner Zeit stand. Wie er, um nicht „problematisch“ zu werden in dem Sinne, den Goethe aus den Charakteren dieser Jahre abgezogen hat, sich selber zum Problem machte! Daß er unproduktiv blieb und außer gelegentlichen Zweckarbeiten, wie dem berühmten Text zu den Hogarthischen Kupferstichen (1794—1799) und den Abweisungen der Lavaterschen Judenbekehrung und Physiognomisterei, in einem freilich allseitigen Aphorismenkult sein Genügen fand. So finden wir auch einen genauen Altersgenossen Lessings, den Schweizer Johann Georg Zimmermann[1]), (1728—1795), der in seinen schönen Büchern „über die Einsamkeit“ (1756) und vom „Nationalstolz“ gleichzeitig mit Rousseau und vor Abbt und Herder schon in den Stimmungen der Genieperiode wühlt, mit seiner überempfindlichen, peinlich strengen Natur schließlich im wütendsten Gegensatz gegen seine Zeit. Wir werden alsbald sehen, wie der Genius Goethes alle Einzelheiten dieser unglückseligen, chaotischen Stimmung, die mit sich selbst zerfiel, um nicht verbrecherisch werden zu müssen, im Werther wie in einem Brennpunkt sammelte.

Der Rheinländer Friedrich Heinrich Jakobi (1743—1819), der uns auf seiner Flucht von der Philosophie zur Religion schon öfters begegnet ist, gab Pendants dazu in seinem „Allwill“ und „Woldemar“ (1776/77). Der Landsmann Hamanns, Herders und Kants, Theodor Gottlieb von Hippel[2]) (1741—1796), löste das Dilemma der Aufklärung auf seine Weise in den wundersam konfusen Romanschöpfungen „Lebensläufe nach aufsteigender Linie“ (1778) und „Kreuz- und Querzüge des Ritters A—Z“ (1743/44), in denen sich Hamannsches Christentum, Herdersche Humanität bereits mit der „Kritik der reinen Vernunft“ ganz einzig mischt. Mit

1) D. Nat.-Litt. Bd. 73, S. 331. — 2) Ebd. Bd. 141, S. 195.

Minchen in den „Lebensläufen“, dem Engel auf Erden, dem der Boden hier zu schmutzig und die Luft zu rauh ist, entschwebt dem Helden gleichsam das Rousseausche Ideal der reinen Natur. Pietät, Selbsterziehung und gemeinsames Wirken der Besten bleibt als unser Teil zurück. Für diese Aufgabe wird der „Ritter A—Z“ durch die Geheimgesellschaften und Verbrüderungen der Zeit der Illuminaten, Freimaurer u. s. w. geführt. Hippels Schreibart, welche rührende Hingebung, kühnen Gedankenflug, reine Erkenntnis mit trockenem Amtsstil, gelehrter Kleinkrämerei und einer mitunter undurchdringlichen Wirrnis persönlicher Anspielungen mischt, bereitet durchaus auf den Deutschland so eigentümlichen Schriftsteller vor, den Hippel selbst noch seinen „litterarischen Sohn“ nannte. Jean Pauls Erscheinung wird uns aber bereits in eine neue Litteraturphase hinübergeleiten, die sich damals erst vorbereitete, in die Romantik.

Das Autobiographische in Hippels Schriften, die er gleichwohl anonym herausgab, hat das Augenmerk früh auf sein Leben gerichtet. Auch bei diesem in mancher Hinsicht musterhaften Charakter hat es die Litterarhistoriker gestört, daß er bei der Weichheit seiner Empfindung, der Tiefe seines Gemüts und der Weite seines Gesichtskreises nicht Hungers gestorben ist; oder zum mindesten sich kein so schweres Leben bereitet hat, wie dies einem deutschen Schriftsteller solcher Qualität geziemt. Hippel kehrt im Leben den Kenner des Lebens hervor. Er ließ seinen Adel erneuern, verfolgte fest seine juristische Carriere und starb reich, in hoher Stellung, da er mittel- und aussichtslos angefangen. Niemand kann ihm dabei etwas anderes vorwerfen, als daß er in seinen Schriften „doch eben so ganz anders ist“. Anders aber darum im Leben wohl kein anderer! Wir besitzen, auch nicht zufällig, gerade aus dieser Zeit litterarische Fixierungen wirklicher „Lebensläufe“, die uns tiefe Einblicke thun lassen in das innere Verhältnis merkwürdiger Menschen zu außergewöhnlichen Lebensschicksalen. Der liebenswürdige Mystiker Heinrich Jung[1]) (genannt Stilling 1740—1817) und der feine Psycholog Karl Philipp Moritz[2]) (1757—1793), beide aus dem mittleren Westdeutschland, haben in der Schilderung ihrer aus Niedrigkeit zu den Höhen des Lebens emporführenden

1) D. Nat.-Litt. Bd. 137, S. 1. — 2) Ebd. Bd. 136, S. 161.

Jugend höchst eigenartige Dokumente im Archiv der Nation niedergelegt. „Heinrich Stillings Jünglingsjahre“ (1778), deren Herausgabe Goethe recht eigentlich veranlaßte, zeigen mit einer ganz einzigen Art anschaulicher Seelenkunde und unmittelbarer Gestaltungskraft sein Leben in der Verkettung göttlicher Vorsehung. Moritz' „Anton Reiser“ (1785—1790) schildert mit der feinfühligen Beobachtung des Armen und der naiven Sicherheit des Neulings die Verhältnisse, in welche gleichfalls unerwartete Fügungen den Strebenden hinaufführen. Den ganzen Gehalt seiner Zeit zugleich mit den frischen, reichen Quellen einer ursprünglichen, allseitigen Natur autobiographisch auszuschöpfen, blieb Goethes unsterblicher Gestaltung der eigenen Bildungszeit vorbehalten.

Zwölftes Kapitel.

Goethe und Schiller.

Die Gestalten unserer beiden großen Klassiker sind in dem Andenken der Zeiten für immer mit einander verbunden. Man mag von welcher Seite man will kommen, von der Seite der persönlichen Beurteilung, der litterarhistorischen Überschau oder vom geschichtsphilosophischen, nationalpsychologischen Standpunkt: immer wird die eine der beiden mächtigen Erscheinungen die andere fordern. Der Ausfall der Schillerzeit in Goethes Leben würde es in zwei unvermittelte Torsos zerlegen, von denen die oberflächlichen Unterschätzer des Schillerschen Einflusses nicht ahnen, wie wenig der zweite auf den ersten passen würde. Ohne Goethes Hinzutritt wäre der schön emporstrebende Stamm von Schillers dichterischer Bildung der herrlichen Blütenkrone beraubt. Goethe hat den Freund seiner Dichtung erhalten, sie zu der Fülle der Reife geführt. Schiller dankte es ihm, indem er dem über die beschränkte Erdensphäre hinausgewachsenen Genius des Einsamen, wenig Verstandenen einen Menschen von einer Hoheit und Geistesgewalt entgegenbrachte, in dem Goethe die Menschheit mit neuen, ahnungsvolleren Augen gleichsam auf einem unendlichen Hintergrunde ansehen lernte.

Blicken wir auf ihre litterarhistorische Stellung, so gewahren wir in Schiller den Sekundanten, ja den Vorkämpfer Goethes im Kampfe gegen die Revolution. Er ist der Sprecher für die Majestät des Geistes, die beide repräsentieren, gegen das Chaos der stürmenden Desperados und das Nichts der Aufklärung. Daß Schiller in seinem Auftreten der politischen Revolution schon weit näher fiel, als Goethe, der mit der Sondierung und Bewältigung ihrer geistigen Seite betraut war, setzte ihn in Vorteil

für das Verständnis seiner Zeit. Schiller hatte überdies die Fühlung mit dem Volke, mit der Idealität der Masse, mit dem Ungemeinen, das in jedem steckt, durch seinen Weg von unten auf, welcher in heroischer Klimmung die Höhen sich erschloß, auf die Goethe durch seine überragende Natur von selbst gestellt war.

Als gegenseitige Ergänzung der realistischen und idealistischen Anlage im Menschengeiste, wie Schiller es ausdrückt: des naiven und sentimentalischen Genius, sind die beiden vom Anfang der Beurteilung angesprochen worden. „Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen.“ Dieser Gegensatz, den Schiller für die Poesie aufstellt, geht durch das Verhältnis der Individuen und ganzer Zeitalter zur Weltauffassung. Der Mensch befindet sich entweder in Einheit oder im Zwiespalt mit den Bedingungen und Umgebungen seiner Existenz. Goethe hat dies Grundapperçu sogar in das Einzelleben in seinem Verlaufe fortgesetzt. Er hat von Systole und Diastole in dieser Beziehung gleich dem Ein- und Ausatmen gesprochen. Der Zustand der Harmonie hat hier ruhige Beobachtung des Einzelnen, reines Bilden, unmittelbare Ideen (Intuition) zur Folge. Dort im gestörten Verhältnis äußert sich das Ungenügen am Gegebenen im Bestreben das Nichtvorhandene (die Einheit) herzustellen: in philosophischer Spekulation, künstlerischer Konstruktion, geforderten Ideen (Idealen). Jener ist im ganzen mehr der Zustand der Kunst, dieser der Wissenschaft. Jenes mehr die Eigenart kindlicher und aufblühender, dieses das Erbteil alternder, verderbter Zeiten und Geschlechter. Goethes reine Darstellung des erstgenannten Charakteristikums in einer so völlig zum zweiten abweichenden Zeit war ein Phänomen, das Schiller wie eine Offenbarung verehrte und nutzte. Goethe auf der anderen Seite hätte ohne Schillers idealistische Kampfnatur neben sich auf die Dauer der immer mehr widerstrebenden Zeitumgebung nicht standgehalten. Er war auf dem besten Wege sich vielleicht endgültig zu verpflanzen, in eine günstigere Natur auf südlicheren Boden; auf das Gebiet der Wissenschaft und der reinen abgezogenen Theorie. Durch die Angleichung ihrer beiden Naturen wurden sie die Unüberwindlichen, die unbeirrt durch die Ungunst der Zeit und die Gleichgültigkeit wie den Haß der Zeitgenossen einer noch unabsehbaren Reihe von Geschlechtern aufs neue die frohe Botschaft von der wahren Bestimmung des Menschen bringen konnten.

Sie krönten das Werk des deutschen Idealismus, welches damals sein Fundament fand in Kants unabweisbar strenger Konstruktion des menschlichen Denkens und mit ihm aller möglichen Erfahrung aus dem obersten Prinzip unseres Seins. Jenes stolze Schillersche Wort: „Wisset! ein erhabener Sinn — legt das Große in das Leben — aber sucht es nicht darin" atmet die Größe der neugewonnenen Überzeugung, die aus der revolutionären Brandung der Verzweiflung am Bestehenden wie ein unerschütterlicher Fels emporstieg. „Ja diesem Sinne bin ich ganz ergeben", ruft Goethes rastlos strebender Faust, den Ekel am Leben und Verzweiflung am Wissen dem Teufel in die Arme getrieben haben, „dies ist der Weisheit letzter Schluß, nur der erwirbt sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß." „Und dem unbedingten Triebe", erläutert eine andere Stelle im „Wilhelm Meister", „folget Freude, folget Rat; Und dein Streben, sei's in Liebe, und dein Leben sei die That!" Die Himmlischen aber, die Fausts Unsterbliches den finsteren Mächten des Abgrunds entrungen haben, singen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen!"

So stehen die beiden Gewaltigen als unverlierbare Führer vor ihrem Volke, dem sie in schwerer Stunde gegeben waren, um an ihnen sich selber zu finden. Wahrlich, nichts verunehrt sie mehr, als der zu des Einzelnen besonderer Ehrung unternommene und leider dank dem Fürwitz eitler Winkeltreiberei niemals einschlummernde Streit, wer von ihnen beiden „der Größere" sei. Statt sich zu freuen, „daß zwei solche Kerle da wären", wie der lange überlebende Goethe zu diesem Streite äußerte! Denn die Nation kann des einen so wenig entbehren als des anderen. Gewöhnlich schwatzt gerade derjenige von Goethes Tiefe und Wahrheit im Gegensatz zu Schillers „Rhetorik und schülerhaftem Pathos", der die Tiefe im Schlamm und die Wahrheit beim Teufel sucht. Und derjenige ist erpicht, Schillers Hoheit und Herzensfeuer gegen Goethes „kalten Egoismus und dumpfe Sinnlichkeit" herauszustreichen, der in der Befreiung von seinem nationalen und allzu menschlichen Ich wie in der rechten Anwendung seiner Sinne noch sehr geringe Fortschritte gemacht hat. Die Ausnutzung der beiden Dichter von seiten der Parteien, Goethes von seiten des Naturalismus und Materialismus, Schillers durch alle Arten der Demagogie diene zum Beleg. Über diese frevelhaften Thorheiten wird

derjenige erhaben sein, der den beiden Dichtern auch nur von fern näher getreten ist. Goethes Größe beruht gerade in seinem unvergleichlichen Gemüte, seinem weltumfassenden Herzen. Schiller ist, was er uns vorstellt, geworden gerade durch sicherste Bewältigung der tiefsten und umfassendsten Probleme des menschlichen Geistes. Die Nation hat Ursache, gerade in dieser Auseinanderlegung der höchsten Geisteskraft in zwei sich ergänzende Persönlichkeiten ein besonderes Glück zu sehen, wenn wir uns des Gegensatzes erinnern, der, durch die Reformation verschärft, durch unser Volk geht und stets in solchen polarischen Erscheinungen zum Ausdruck kam. Daß diese sich hier bis zum Übergange in einander berühren, spricht für ihre Ausgleichung in lebendigster Wechselwirkung. Solange der deutsche Norden sich in Goethe und der deutsche Süden sich in Schiller wiederfindet, wird an der deutschen Einheit nichts mangeln.

Goethes Erscheinung auf dem Gebiete des deutschen Geistes bedeutet die Eröffnung einer unbegrenzten Aussicht nach allen Seiten. Es ist, als ob eine Hülle von den Anschauungskräften der Nation genommen sei und was einzelne Hellseher nach verschiedenen Seiten bis dahin nur vorausgenommen, nun in vollem Umfange durch diesen einzigen nachgeholt wäre. Als ob alle Schritte, die bisher wie unter einem fremden Zwange durch den Willen Einzelner gelenkt wurden, nun natürlich und von selber erfolgten. Man könnte es die Mündigkeit der Nation nennen, die sie in Goethe erreicht. Goethe selbst hat vor jeder anderen Ehrung am liebsten den Ruhm des „Befreiers seiner Nation" in Anspruch genommen. Des Befreiers im Geiste! Goethe hat dies gerade in Entgegnung auf die Vorwürfe betont, die gegen ihn wegen seiner politischen Indifferenz erhoben wurden. Er durfte sich wohl sagen, daß wenn die Deutschen jemals frei werden konnten, sie es ihm verdankten. Erst mußte die Geistesfreiheit in vollem Umfange erworben und vor den anarchischen Bedrohungen der Revolution völlig sichergestellt werden, ehe die politische hinzutreten konnte. Goethe hat sich dieser Lebensaufgabe mit dem führenden Bewußtsein gewidmet, das nicht äußerlich herumprahlt, sondern von innen her an den richtigen Punkten ansetzt und auf übersehenen, verkannten Wegen unvermutet zum höchsten Ziel gelangt. Er fing bei sich an, indem er auf andere wirken

wollte. Er bestrebte sich allzeit ein so deutliches Bild als möglich von seinem Sein und Werden zu erlangen; das ganze Leben in sich selbst zu belauschen von den höchsten Offenbarungen des Geistes und der Natur bis tief hinab zu dem, „was von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht". Ihm war, wie keinem anderen gegeben, „ins Innere der Natur zu dringen", was Haller mit dem Seufzer verneint hatte, „schon glücklich wenn sie nur die äußere Schale weist". Denn er stand mit seinem vollen Dichterherzen mitten in der Natur und durfte rufen: „Ins Innere der Natur, o du Philister! — Dringt kein erschaffener Geist? Mich und Geschwister mögt ihr an solches Wort nur nicht erinnern! Wir denken Ort für Ort sind wir im Innern." Ihm hat Natur „weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male!" und er durfte das Mysterium aussprechen: „Nichts ist drinnen, nichts ist draußen, denn was innen, das ist draußen. So ergreifet ohne Säumnis heilig öffentlich Geheimnis." Aber diese Gabe wurde erst fruchtbar gemacht durch jenen überlegenen Geist, der sich, wie schon angedeutet, in jedem Augenblicke seines Daseins gegenständlich werden konnte; durch jenen „beobachtenden Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht" und Schillers Bewunderung durch die „heldenmäßige Idee" erweckte, „in der Allheit der Erscheinungsarten der Natur den Erklärungsgrund für das Individuum zu suchen". „Von der einfachsten Organisation steigt er Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß er ihn der Natur gleichsam nacherschafft, sucht er in seine verborgene Technik einzudringen." Diese berühmte Charakteristik Schillers, die Goethe selbst dankbar als „die Summe seiner Existenz" erkannte, zeigt das Verfahren Goethes, zur Herrschaft über den Weltstoff und dadurch zur höchsten geistigen Freiheit unter den gegebenen Weltverhältnissen vorzudringen „Der Philosoph, dem er zumeist vertraute", der ihm wegen der Verdächtigungen durch die Wortführer der Litteratur gerade besonders interessante Spinoza, hatte ihm gelehrt, daß die höchste Erkenntnis eine unmittelbare substanzielle sei und durch das Schlußverfahren wohl vorbereitet, aber nicht ersetzt werden könne. Er enthüllte ihm damit das Geheimnis seiner intuitiven Natur und

nun wurde es ihm Gesetz, sich von seinem Genius leiten zu lassen, unbeirrt durch die widersprechenden Autoritäten der Zeit oder die sich durchkreuzenden Anmutungen der Welt. Dieser Genius aber wies ihn wie die Magnetnadel bei allen Schwankungen seines Kurses unweigerlich auf die Dichtung. In ihr fand er das Geheimnis seiner steten Selbstbefreiung: nämlich „dasjenige, was ihn erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen". So sind „alles was von ihm bekannt geworden, nur Bruchstücke einer großen Konfession" und darum verdient alles Berücksichtigung, was von ihm bekannt wird. Sein Leben selbst ist in diesem Sinne ein großes Kunstwerk und früh bemerkte es der scharfsichtige Freund seiner Jugend, daß das „was er lebe" das Beste sei im Vergleich zu dem was er sprach, schrieb oder druckte. Diese Unmittelbarkeit und dies selbsteigene Wesen waren unerhörte Dinge in Deutschland, dem alten Lande der gelehrten Excerpte und der Nachahmung alles Fremden. Wenn man glaubt, daß es Goethe leicht wurde seinen Weg zu gehen, so irrt man sich wenigstens in der Hinsicht, in welcher uns jetzt gerade dieser Weg unvergleichlich dünkt. „Erst war ich den Menschen unbequem durch meinen Irrtum, dann durch meinen Ernst. Ich mochte mich stellen, wie ich wollte, so war ich allein." Er betont es selber genug, daß er „es sich habe sauer werden lassen", und ein französischer Diplomat, der ihn auf der Höhe seines Lebens sah, urteilte: „c'est un homme qui a eu de grands chagrins". Dafür kam ihm Napoleon mit dem Worte entgegen „vous êtes un homme!" Hier wohl keine Phrase! Wir aber denken dabei an seine Verse, mit denen der Dichter Einlaß im Paradiese fordert: „Nicht so vieles Federlesen! Laß immer nur herein: denn ich bin ein Mensch gewesen, und das heißt ein Kämpfer sein!"

Goethes Allnatur tritt in seiner Dichtung so charakteristisch zu Tage, wie in seinem Leben und seiner Persönlichkeit. Wir können nicht wie bei seinen großen Vorgängern einen bestimmten Zweig oder eine Richtung bezeichnen, in denen er schöpferisch oder ursprünglich fortbildend gewirkt hätte. Wie er sich auch immer äußern mag, welcher Form er den großen Gehalt seines Inneren anvertraue, immer und überall bleibt er gleich groß in der reinen Darstellung des eigensten Wesens und der tiefsten Bezüge der

Welt. Ihm ward, wie er es in der berühmten Zueignung zu seinen Gedichten unvergleichlich ausgedrückt hat, „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“. Goethes Wahrheit ist das göttliche Wesen, dem aller Lieb und Treue Ton entfließt, die in die Wunden des Lebens den reinsten Balsam gießt, das der Dichter in frommer Scheu nicht nennt. Sie ist sein Genius, wie er denn „Wahrheitsliebe als das erste und letzte bezeichnet, was vom Genie gefordert wird“. Eine grenzenlose Selbstentäußerung befähigte ihn, sich den Dingen so hinzugeben, wie sie im ewigen Zusammenhang zu einander stehen: nicht verzerrt durch das Interesse des Ichs, nicht gefärbt durch die Brille der Theorie und des Vorurteils. Daher die ausgesprochene Güte und durchgehende Schönheit, die allen seinen Welt- und Lebensschilderungen eignet, so daß über ihnen etwas von jenem Frieden gebreitet ist, mit dem wir uns ein göttliches Auge die Dinge anschauend denken müssen. Mag er noch so herbe Dissonanzen anschlagen, in noch so schweren Harmonien sich ergehen, immer bleiben es bei ihm reine, abgestufte Töne. Daher bei aller Schmerzentfaltung und Leidgestaltung die wundersam tröstende und beruhigende Wirkung seiner Lieder, die nach Vilmars unübertrefflicher Charakteristik „wie selige Geister leicht und heiter dahinschweben über den Aufruhr, die Plage und Pein dieses Lebens“. Jenes Harfnerlied, das alle Rätsel des Geschicks in zwei kurze Strophen schließt — „Wer nie sein Brot mit Thränen aß“ — gesellte sich tröstend in der schwersten Prüfungsstunde zu der edlen unglücklichen Königin, die sich lange dem Zauber dieser Weltpoesie verschlossen hatte. In Goethes „Mignon“ führt das heimatlose, ausgestoßene aller Liebe beraubte Menschenkind, das Geschöpf der Schuld, eine Sprache, die eines seligen Engels würdig ist. „So laßt mich scheinen bis ich werde! Zieht mir das weiße Kleid nicht aus! Ich eile von der schönen Erde hinab in jenes feste Haus. Dort ruh' ich eine kleine Stille, dann öffnet sich der frische Blick; ich lasse dann die reine Hülle, den Gürtel und den Kranz zurück. Und jene himmlischen Gestalten, sie fragen nicht nach Mann und Weib, und keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib. Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe, doch fühlt' ich tiefen Schmerz genung, vor Kummer altert' ich zu frühe, macht mich auf ewig wieder jung.“ Aus Goethes Dichtung spricht die Allgegenwart des Göttlichen

in dieser Welt für jeden, der über sich sehen kann. Nicht umsonst verheißt es eine seiner tiefsinnigsten Poesien, die Paria-Legende: „Ihm ist keiner der Geringste; wer sich mit gelähmten Gliedern, sich mit wild zerstörtem Geiste, düster, ohne Hilf' und Rettung, sei er Brame, sei er Paria, mit dem Blick nach oben kehrt, wird's empfinden, wird's erfahren: dort erglühen tausend Augen, ruhend lauschen tausend Ohren, denen nichts verborgen bleibt." Der Übermensch Faust und das schlichte Gretchen; die reine Priesterin des Menschentums Iphigenie und das gefallene Kind der Sünde: sie alle teilen das Schicksal dieser Welt. In ihnen allen ist das ewig Eine, das sie hält und trägt, gleich gegenwärtig.

Diese Fähigkeit, die Wirklichkeit poetisch zu erfassen, gleichsam die Idealität der Wirklichkeit darzustellen, giebt Goethen einen fast einzigen Platz unter unsern Dichtern. „Die anderen suchen das Poetische wirklich zu machen, du machst das Wirkliche poetisch", so sagte jener scharf beobachtende Freund, auf den schon einmal hingewiesen werden mußte, Merck, zu ihm. Goethe selbst hat sich aus diesem Grunde die eigentliche Fähigkeit zum Tragischen abgesprochen. Er meinte, es wäre gegen seine Natur, eine richtige Tragödie zu machen; es würde ihn physisch geradezu aufreiben. Aus diesem Grunde leiden einige seiner dramatischen Charaktere (Weislingen, Fernando, Clavigo) an einer gewissen Halbheit der Entschließung, die man direkt als Goethisch angesprochen hat und die aus des Dichters Unfähigkeit zu verdammen, aus seiner Neigung zu entschuldigen, zu mildern herfließt. Die einzige, streng tragische Figur, die Goethe geschaffen hat, den Faust, hat er in einem zweiten Teil gleichsam zurückgenommen. Er ist hierzu völlig berechtigt, da er ihn auf eine ganz andere Basis stellt, als sie die Tragödie besitzt. Diese ordnet den Menschen der Handlung unter, durch die sie eine bestimmte, nur ihr eigene Wirkung durch den notwendigen Untergang ihres Helden erzielen will. Goethe ordnet die Handlung immer seinen Menschen unter, und wenn er auch Menschen geschildert hat, die untergegangen sind, so hat er doch niemals einen geschildert, der untergehen muß. Auch Werther und die Helden der „Wahlverwandtschaften", die doch an sittlichen Konflikten zu Grunde gehen, sind keine tragischen Gestalten, da ihnen das positiv Tragische, die tragische Aktivität, fehlt. Gestalten wie

Macbeth, Othello, Karl Moor, Wallenstein hätte Goethe nicht schaffen können.

Um so größer ist dafür die Kunst des Dichters, seine Personen sich ausleben zu lassen, sie nach allen Seiten klar zu stellen, die Motive der fortschreitenden Gestaltung ihres Geschickes bis auf das letzte Fädchen bloßzulegen: eine Kunst, die, wie er selbst empfand, seine dramatische Wirksamkeit — im niederen Sinne des Theatereffekts — behinderte. Einen epischen Zug hat daher seine Dramatik, die sich doch sonst an Lebensfülle und Durchsichtigkeit mit der Shakespeareschen messen kann. So wie seine gesamte Lyrik einen epischen Anstrich zeigt, da es die Geschichte des eigenen Lebens ist, die daseinsgetreu darin zum Ausdruck gelangt. Dieser epische Grundcharakter hat Goethe befähigt, das moderne Epos so zu beleben, wie es in „Hermann und Dorothea" bei aller Hoheit des epischen Stils innig vertraut zu uns spricht. Er hat ihn die pseudoepische Unform des Romans zu den künstlerischen Gebilden bewältigen lassen, als welche sich „Wilhelm Meisters Lehrjahre" und namentlich die „Wahlverwandtschaften" darstellen. Wir werden nichtsdestoweniger einen Dichter nicht geradezu als „Epiker" ansprechen dürfen, der seine Hauptwirksamkeit in dramatischen Gebilden, wie in dem vorbildlichen und mit ihm persönlich wie verschmolzenen „Faust" niedergelegt hat. Wir möchten nur darauf hinweisen, wie das Zuständliche, welches das Element des Epos ist, Goethen poetisch am nächsten lag; daß er es der „rollenden Begebenheit" des bloß dramatisch Spannenden stets vorzog. Ein tiefes Gefühl von der Unvergänglichkeit der eigentlichen Lebensformen, von der Stabilität alles rein Menschlichen ließ ihn in den Jahrtausenden leben wie in gewohnter Umgebung. Alles Vergängliche war ihm nur ein Gleichnis. Darum schwollen ihm nicht so unmittelbar, wie dem Dramatiker Schiller, „der Geschichte Flut auf Fluten, verspülend was getadelt was gelobt". Ihn zog das reine Sein der Naturwissenschaft mehr an, als das ewige Werden, das dann „vorbei" ist, für seinen Mephistopheles „so gut als wär' es nicht gewesen". So sehr er in die Zeiten schaute und strebte, und nur den, der dies thäte, für würdig hielt, zu sprechen und zu dichten: das Höchste blieb ihm stets, was über aller Zeit im ewigen Raum sich gleichmäßig auseinanderlegt. Die Naturwissenschaften machten ihn still und heiter. Sie gaben ihm das

ruhige Gefühl seines Selbst im Zusammenhang der Dinge. Er konnte in sie seine Kunstanschauung, seine „gegenständliche Phantasie", wie man es genannt hat, hinüber nehmen. Das innige, unmittelbare Anschließen an die Natur befreite ihn auch hier früh von der Zettelweisheit der vierschrötigen Excerptenkrämer und Kompendienlastträger seiner Zeit. Und es erquickt förmlich zu bemerken, wie endlich einmal der rechte Geistesmann, der verachtete und auf Nebenstunden verwiesene Dichter, sie alle mit fortreißt. Wie in alle vier Fakultäten ein Zug zur Selbständigkeit, zur Idee und zur künstlerischen Darstellung hineinfährt, in dem die übrige gelehrte Welt den deutschen Schulpedanten kaum wieder erkannte. Goethe ist in seinen speziellen wissenschaftlichen Leistungen, zumal den von ihm am ernstesten genommenen auf dem Gebiete der Optik und Farbenlehre, lange mißkannt und unterschätzt worden. Man versäumte, ihn auf seinen Standpunkt, der auch in der exakten Wissenschaft seine Rechte hat, zu begleiten, der die Sicherheit und Klarheit seines Blickes auch hier rechtfertigt. Sein ungestümes Auftreten gegen Newton, dessen überlegenen Standpunkt wiederum Goethe nicht erkannte oder aus noch näher zu erörternden Gründen nicht erkennen wollte, verletzte und nahm die Physiker gegen ihn ein, die in der Naturwissenschaft billig das letzte Wort haben. Erst unsere Zeit fängt an Goethen auch in dieser Seite seines Wesens gerecht zu werden. Immer entschiedener beginnt sich Wahrheit und Irrtum aus der durch ihn heraufgeführten Geistesperiode zu sondern. Man wird immer deutlicher erkennen, daß auch hier die Wahrheit immer auf seiner Seite und der Irrtum nur der Schatten mancher ihn erleuchtenden Wahrheit sei.

Verfolgen wir Goethes Leben und Schaffen bis zu dem Zeitpunkt, der ihn mit Schiller zusammenführt, so erhalten wir den Eindruck der Bildungszeit eines Genius in der seltensten Form: nämlich der einer unmittelbaren und überaus starken Zurückstrahlung auf seine Zeit. Auch dies wird sich bei Schiller wiederholen. Nur daß Goethe in einer ganz eigenartigen Weise die Tendenzen seiner Jugendumgebung modelt, ja in gewissem Sinne neutralisiert, während Schiller in der radikal liberalistischen Richtung der Revolution mit Entschiedenheit vorwärtsstrebte. Auf Goethe wirkten bei einer durchaus auf sich selbst gestellten, geistig unabhängigen Natur, von Jugend auf zu gleichmäßig verteilt, ent-

gegengesetzteste Einflüsse, um ihn in eine einseitige Strömung hineinreißen zu können. Johann Wolfgang Goethe[1]), geboren am 28. August 1749, ist der Sohn eines Patrizierhauses aus Frankfurt am Main. Der Vater ein unabhängiger Privatmann, der sich neben künstlerischen und gelehrten Liebhabereien ganz der Erziehung seiner Kinder widmet, die Mutter „Frau Rat“ die Tochter des Bürgermeisters, so steht der Knabe in einer Umgebung, die ein soziales juste milieu der besten Art darstellt Reich, unabhängig, aber weder durch orthodox-aristokratische noch geistliche Einflüsse im Bann oder Umkreis des Vorurteils. Im Bürgertum wurzelnd, aber hoch und sicher genug, ohne für sich emporstrebender Tendenzen zu bedürfen; als Sohn einer freien Reichsstadt jedem Bezuge auf Fürstengunst und Hofcarriere enthoben, so daß dem bürgerstolzen Vater sein späteres Glück gerade darin nichts weniger als eine Ehre schien. Der Gegensatz in den Charakteren seiner Eltern, ein strenger pedantischer Vater gegen eine bedeutend jüngere lebens- und phantasievolle Mutter, die dem Sohne mehr Gespielin und das gerade Widerspiel der väterlichen Autorität war; reine und besondere Familien- und Freundschaftseindrücke bei privater Ausbildung ohne die Massenerziehung einer öffentlichen Schule; alles trägt dazu bei, ihm von Jugend an jene Besonderheit und Selbstsicherheit in der Gestaltung seines Lebens und seiner Persönlichkeit zu erleichtern, die wir als den Grundzug seines Wesens ansprechen konnten. Wenn Goethe in bekannten Scherzversen die ererbten Eigentümlichkeiten von Vater- und Mutterseite als ausschließliche Faktoren seiner Natur namhaft macht, so wird der denkende Beobachter deswegen doch nicht in Zweifel fallen, „was noch an dem ganzen Kerl original zu nennen sei“. In der poetischen Verklärung seiner Selbstbiographie steht jene Jugendzeit als allvertrautes Bild vor uns: die französische Einquartierung im siebenjährigen Kriege mit ihrem Schauspieler-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 82—116. Es kann weder bei Goethe noch bei Schiller unsere Absicht sein, auf die Flut der ihnen gewidmeten Litteratur anders als hinzuweisen. Nur einen Interpreten können wir hier als eigentlichen Eröffner eines Gesamtverständnisses unserer Klassiker herausheben, den Schotten Thomas Carlyle. Bei allen Verdiensten deutscher Ästhetiker und spezieller Goetheforscher um die Erkenntnis von Goethes Wesen und die oft wohl zu weit gehende Zerfaserung seines Lebens giebt es keine ihm gemäße Biographie. Es wird auch so bald keine geben, am wenigsten wird man sie durch Preisausschreiben erhalten. Unsere Zeit braucht Goethe selbst viel zu sehr, als daß er ihr schon historisch werden könnte und sollte. Eine Monumentalausgabe der Werke besorgt gegenwärtig die unter dem Protektorate der Großherzogin von Weimar stehende Goethe-Gesellschaft. Das von ihr herausgegebene Jahrbuch steht allen auf Goethe bezüglichen Mitteilungen und Untersuchungen offen.

gefolge und der Königslieutenant Graf Thorane; das Puppenspiel, die häusliche Bibel- und Märchenwelt des phantasievollen Knaben und seine gründliche Umschau in den bunt bewegten Gassen der alten Kaiserstadt, wo er 1764 noch Joseph II. in feierlichem Prunke krönen sah.

Auf der Universität in Leipzig (1765—1769) finden wir den jungen Mann, in seinem juristischen Fachstudium sehr gemächlich hinschlendernd, in lebhafter Auseinandersetzung mit der alten deutschen Bildung. In der Stadt Gottscheds, den er noch besuchte, wurden ihm die Klassiker seines Vaters, dem Klopstock als Contrebande galt, immer verdächtiger. Kluges gebildetes Frauenurteil und die neue Welt, die ihn in den eben erschienenen Werken Lessings, Winckelmanns, Wielands aufging, wirkten negativ und positiv umbildend. Auf dem Herde seiner Studentenwohnung verbrannte er die ganze Fülle geschwätziger Jugendreime. Der kalligraphischen Fürsorge seines originellen Freundes Behrisch, der durch zierliche Abschriften Goethe von dem frühzeitigen Druckenlassen abbringen wollte, wird die kleine Sammlung Lieder verdankt, welche zu Kompositionen eines anderen Leipziger Freundes, Breitkopf, dann doch zum Druck gelangten (1770). Auch zwei kleine dramatische Arbeiten im Zeitgeschmack „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen" sind übrig geblieben; Lustspiele, deren „unschuldiges, heiteres und burleskes Wesen" in jenem „den Drang einer siedenden Leidenschaft" gewahren läßt, in diesem auf einem „düsteren Familienhintergrunde als von etwas Bänglichem begleitet erscheint, so daß es bei der Vorstellung im ganzen ängstiget, wenn es im einzelnen ergötzt". Damals begann in praktischer Übung jene Tendenz zur bildenden Kunst, die ihn lange an seinem ausschließlichen Dichterberufe irre machte und gleichwohl für denselben von höchster Wichtigkeit war. Scheinbar ohne jeden positiven Erfolg und dennoch vielleicht mit dem entscheidenden Gewinne für sein ganzes Leben kehrte der junge Experimentierer krank, unruhig und verstimmt ins Elternhaus zurück. Enger als je schloß er sich wieder an seine ernste, bedeutende Schwester Cornelie, die als alleiniges Opfer der Erziehungsmethode des immer eigener werdenden Vaters einen schweren Stand hatte. Damals traten — in seiner Pflegerin Fräulein von Klettenberg — jene Richtungen des menschlichen Innenlebens ihm besonders nahe, die in so bedeutsamer Weise

in seine Dichtung hineinspielen: der mystische Pietismus, der später in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" seinen klassischen Ausdruck fand und die theosophisch-alchymistische Welt seines Faust. Seit 1770 auf der Universität Straßburg, wo er dem Vater zuliebe das juristische Studium mit einer Promotion (1771) abschloß, beginnt der anscheinend flügellahme Probeflügler mit einem Male die selbständigen Schwingen des Genius zu entfalten. Die erste persönliche Berührung eines kongenialen Geistes, Herders, der eine Augenoperation in Straßburg abwartete, scheint förmlich den Bann von seiner eigentümlichen Natur zu lösen. Die Welt des dämonischen jungen Kritikers, der in souveräner Überlegenheit abstieß und anzog, wurde die seine. Homer, Ossian, Shakespeare, das Volkslied beherrschen nun seine Vorstellungskraft, die altvertraute Bibel wird ihm neu lebendig. Eine junge Liebe, die echteste seines Lebens, die noch den Greis in der Erinnerung bezwang, zu Friederike Brion, der lieblichen, reinen Pfarrestochter von Sesenheim, lockte die Frühlingsblüte Goethescher Lieder hervor („Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde", „Wie herrlich leuchtet mir die Natur", „Herz, mein Herz, was soll das geben", „Kleine Blumen, kleine Blätter"). Die Schlußstrophe des letztangeführten Gedichts „Fühle, was dies Herz empfindet, reiche frei mir deine Hand, und das Band, das uns verbindet, sei kein schwaches Rosenband" blieb in der Wirklichkeit ungesprochen. Die Freiheit, die sich der junge Aar zum Fluge gegen die Sonne wahrte, hat er mit Schmerzen und im Innersten mit lebenslanger Einsamkeit erkauft.

Anders als aus Leipzig kehrte der junge „Doktor Goethe" jetzt ins Elternhaus zurück. Die nächsten Jahre, von denen er den Sommer 1772 als Praktikant am Reichsgericht zu Wetzlar, sonst mit Unterbrechung vielfacher Reisen in Anwartschaft künftiger juristischer oder staatsmännischer Thätigkeit in Frankfurt zubrachte, sind in der deutschen Geistesgeschichte bezeichnet durch den blendenden Aufgang seiner strahlenden Persönlichkeit. Wer ihm nahe kam, den bewältigte der Zauber dieses beherrschenden und „singulären" Menschen. Die eigentümliche Art seines gleichsam privaten litterarischen Auftretens als polemischer Kritiker mit Merck und anderen Freunden in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" (1772), mit Herder in den schon erwähnten „Blättern von deutscher Art und Kunst" (über den Erbauer des Straßburger Münsters Erwin

von Steinbach), mit Lavater in den „Physiognomischen Fragmenten“ (1775), in anonymen Druckschriften im Selbstverlag, in handschriftlich kursierenden Gedichten, endlich in dem gleichfalls anonymen „Götz“: es bewirkte, daß das Gerücht von ihm eine legendarische Form annahm und er für alle Mirakel verantwortlich gemacht wurde, die auf dem damaligen Parnaß vorfielen. In dem tollen Treiben jener ersten siebziger Jahre steht er als der feste Mittelpunkt. Lavater und Basedow, Jung-Stilling und Merck, Lessing und Herder, Klopstock und Wieland, alle persönlichen und litterarischen Gegensätze heben sich in der Allnatur dieses Jünglings auf; dessen Selbständigkeit Fritz Jakobi verblüffte, von dem der Voreingenommenste gestehen mußte, daß er so sein mußte wie er war, den der von ihm arg gezauste Wieland überfließend „ὁ πάνυ“, den Allmenschen, nannte. Er that sich gütlich als Weltkind zwischen Prophete rechts und Prophete links und war doch der wahre Prophet. Einzig Merck vermochte etwas über ihn, der kritische Mephistopheles dieses jugendlich schöpferischen Faust. Johann Heinrich Merck (1742—1791) war ein Darmstädter, stand im militärischen Verwaltungsdienste und in allerlei geschäftlichen Beziehungen, die ihn zuletzt ruinierten und in überfeinem Ehrgefühl zum Selbstmord trieben. Er ist in Litteratur und Leben jener Jahre überall und stets auf den Höhen zu treffen. Er hat das ungemeine Verdienst, Goethes überfließenden Schaffensdrang vor der Zerteilung und Verflüchtigung bewahrt und in das ihm gemäße breite Strombett geleitet zu haben. „Faust war schon vorgerückt, Götz von Berlichingen baute sich nach und nach in seinem Geiste zusammen.“ Für Goethes spätere Rückschau war es Merck, „der verständig und wohlwollend darüber sprach“, dem die Herausgabe des „Götz“, dieses dramatischen Schiboleth der Stürmer und Dränger, gedankt wird. Über aller Umarbeitungsmühe, die Herders „unfreundliche und harte Äußerung“ zum Heile des Stückes veranlaßt hatte, drängte Merck zum Abschluß und zur Herausgabe, die er mit übernahm (1773). Die jetzt gangbare Bühnenbearbeitung des „Götz“ stammt erst aus einer weit späteren Zeit, wo das praktische Bedürfnis des Weimarer Theaters und seine Direktion sie Goethen nahelegte (1803—1804).

Das Stück schlug wie Zunder in alle Brennstoffe der Zeit. Es giebt keinen revolutionären Gedanken der Litteratur, der Gesell-

schaft, der Kirche, dem es nicht Ausdruck leiht. So wenig sich die dramatische Technik an irgend eine Regel kehrt, so wenig bekümmern sich die Personen darin um ein Gesetz, das von der wahren Natur ihres Inneren abweicht. Alle anständigen Leute sprechen Haussprache und Dialekt, nur die Vertreter der verrotteten Legitimität reines Schrift-Hochdeutsch. Auf der Burg des „freien Rittersmannes, der nur abhängt von Gott, seinem Kaiser und sich selbst", „den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden", wohnt Recht, Ehre, häusliche Zucht, Treue. An den Fürstenhöfen und gerade an den geistlichen, blüht die römische Rechtsverdrehung, Falschheit, Buhlerei, Treulosigkeit, Verrat. Und doch zeigt schon hier sich Goethes Bestreben, durch das zeitgenössische Dunkel sich zu dem Licht einer klaren, prinzipiellen Anschauung durchzuringen. Auch hier befreite er sich von dem staatsrechtlich-sozialen Revolutions-tumult, „indem er schilderte, wie in wüsten Zeiten der wohl-denkende brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Ver-zweiflung ist, wenn er dem anerkannten und verehrten Oberhaupt (dem Kaiser) zweideutig, ja abtrünnig erscheint". Die ungemeine Wirkung des „Götz" äußerte sich nicht bloß im eigentlichen „Sturm und Drang", wo wir die nächsten Nachahmer Klinger (im „Otto"), Maler Müller (im „Golo") und Hahn schon genannt haben, sondern in einem bis in die untersten Schichten allgemein und modisch werdenden Geschmack an Ritterdichtungen. Die bayrischen Ritterstücke des späteren Ministers und Präsidenten Graf Joseph August von Törring[1]) „Agnes Bernauerin" (1780) und des Münchener Intendanten Joseph Marius Babo[2]) „Otto von Wittelsbach" (1782) sind fern von stürmerischen Tendenzen. In den beiden genannten Dramen sind ausgezeichnet wirkungsvolle historische Stoffe, die durch das Staatsinteresse grausam gestörte Ehe des Herzogs Albrecht von Bayern mit der Augsburger Baderstochter und die Tötung des falschen und intriganten Kaisers Philipp von Schwaben durch den von ihm getäuschten, ehrlichen Pfalzgrafen tragisch behandelt. Hebbel und Otto Ludwig haben in neuerer Zeit im ganzen die durch Törring gegebene Fassung des Agnesstoffes beibehalten. Das vaterländische Selbstgefühl

1) D. Nat.-Litt. Bd. 138, S. 1. Vgl. O. Brahm, Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts. 1880. — 2) Ebd. Bd. 138, S. 71. 10 und Jos. Kürschner in der Allg. d. Biographie.

und die Freude an der eigenen tüchtigen Volksart kommt in den bayrischen Ritterdramen besonders zum Ausdruck. Sicher ist dies der Hauptgrund für die auffallend lange Erhaltung des modernen Rittergeschmacks gerade in den breiteren Volksschichten, wo er noch nicht ganz erloschen ist und jedenfalls mehr Achtung verdient, als der ihn ersetzende französisch-englische Kriminalroman.

Das subjektive Seitenstück zu „Götz" ist Werther. In diesem berühmtesten deutschen Romane ist das ganz persönliche Mißverhältnis zur Welt in einer ebenso klassischen Figur zum Ausdrucke gebracht, wie im „Götz" das politische und soziale. Es ergriff die Zeit noch mehr, als schon der „Götz", und wenn dieser im Vaterlande den eigentlichen Nachklang fand, so der „Werther" im Auslande, ja man kann es bei diesem Buche eher als bei jedem anderen sagen: in der ganzen Welt. Zu den Liebhabern des Romans gehörte, eigenartig genug, besonders Napoleon Bonaparte, der ihn im Lager als ständige Lektüre mit sich führte. Im „Werther" und der Stimmung, die ihn leidenschaftlich aufgriff und zu einem wahren „Wertherfieber" anschwoll, finden wir die innere Entladung des Revolutionspessimismus. Der Ekel an der Welt, aus einem zu hochgestimmten Gefühle ihres inneren Zusammenhangs als reine Natur entsprungen, dieser „sentimentalischste" aller Vorwürfe kann nicht naiver, allgemeingültiger dargestellt werden. Daß gerade die Liebe zu Lotte, der Braut des befreundeten Ehrenmannes, Werthern die selbstmörderische Pistole in die Hand drückt, ist nur der Halt, gleichsam das Kennwort dieser Herzengeschichte. Werther ist Selbstmordkandidat unter allen Umständen. Er ist unfähig zu leben aus Unbefriedigung an dem wirren, trüben Weltlauf, aus unerfülltem Streben nach dem reinen Ideal. Lottens Versagung ist nur der starke sinnfällige Ausdruck für das, was ihm in dieser Welt nicht werden kann. Die äußeren Anlässe zur Anspinnung der Wertherfabel aus dem Wetzlarer Aufenthalt, die vorübergehende Neigung Goethes zu Charlotte Buff, der Braut Kestners, und der Selbstmord des jungen Jerusalem aus ähnlichem Motive, sind daher nur der zufälligen Stütze zu vergleichen, an die sich die Teilchen einer chemischen Lösung ankrystallisieren. Goethe schied mit diesem Ausbruch die krankhafte Stimmung nicht bloß seiner Zeit, sondern man kann wohl sagen aller Zeiten, aus sich aus. Der „Werther" erschien 1774. Die unzählbaren Nachdrucke haben für

das Werk selber den Nachteil gebracht, daß es sich in einer immer verderbteren Textgestalt selbst in der vom Autor veranstalteten Ausgabe forterbte, die erst in unserer Zeit berichtigt worden ist.[1]) Als ein schwächerer Nachstoß der Werther-Eruption kann das Drama „Stella, ein Schauspiel für Liebende" (1776) angesehen werden, aus dem später durch tragische Lösung des erst zu einer Doppelehe führenden dramatischen Knotens ein „Trauerspiel" wurde. Über die persönlichen Anlässe dieses problematischen Stückes ist ohne Grund und Ziel viel Klatsch zusammenphantasiert worden. Dagegen kann der in sehr kurzer Zeit auf zufälliges Versprechen (1774) entstandene „Clavigo", die Geschichte eines aus Rücksichten der Carriere verlassenen Mädchens (nach einer juristischen Denkschrift des französischen Dichters Beaumarchais) sehr wohl in Beziehung zu der Sesenheimer Affaire des Autors gesetzt werden. Die „große Generalbeichte" des „Werther" ist erst durch dies persönliche Schuldbekenntnis vollständig und wirksam geworden.

Mit neuem Mute und frischer Kraft stürzte sich damals der Dichter auf Bewältigung ungemeiner, weltumspannender Vorwürfe. „Der ewige Jude" und der „Faust" waren die poetischen Träger seiner Gott- und Menschheitsideen, die ihn des Nachts „wie einen Tollen aus dem Bette springen ließen", um im Dunklen quer übers Papier die strömende Empfindung des „sehnsuchtsvollen Busens" los zu werden; die ihn als „Wanderer" in Regen und Sturm umhertrieben, „den du nicht verlässest, Genius — wirst ihn heben übern Schlammpfad mit den Feuerflügeln"; die ihn in prometheischem Gefühl Zeus Dienste und Anbetung aufkündigen ließen, „dem Schlafenden da droben". „Wähntest du etwa — ich sollte das Leben hassen — in Wüsten fliehen — weil nicht alle — Blütenträume reiften? — Hier sitz' ich — forme Menschen — nach meinem Bilde — ein Geschlecht, das mir gleich sei — zu leiden, zu weinen — zu genießen und zu freuen sich — und dein nicht zu achten — wie ich!" Wie „Prometheus" sollte noch ein anderer Vertreter des pantheistischen Gedankens „Mahomet" in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt werden. Das Prometheusgedicht spielte mit die Hauptrolle in dem früher erwähnten Streite über Lessings Spinozismus. Lessing

1) S. M. Bernays, Über Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes. 1866.

sollte sich Jakobi gegenüber mit dem darin ausgesprochenen Grundgedanken der Aufgabe eines persönlichen Gottes in eins gesetzt haben. Nächst dem „Faust“ ist es nur noch eine andere große Konzeption aus jener Zeit der „Egmont“, der später zur vollen Ausgestaltung gelangte. Dagegen äußerte sich das frisch erlangte Unabhängigkeitsgefühl vom Geist der Zeit in kleineren, abgerundeten Nebenwerken, übermütigen Parodien vordringlicher Zeiterscheinungen. Einige haben eine persönliche Spitze. So ironisiert der Prolog zu den „neuesten Offenbarungen Gottes, verdeutscht durch Dr. Karl Friedrich Bahrdt“, einen pretenziösen Aufklärer, der Christi Lehre in den Evangelien als eine Art Illuminatenweisheit interpretierte; das Fastnachtspiel vom „Pater Brey“ einen der empfindelnden Freundschaftsapostel; die schon erwähnte Farce „Götter, Helden und Wieland“ Wielands griechische Pseudohelden in seinem Singspiel „Alceste“. Goethes Straßburger Genosse Wagner suchte diese Satire durch einen plumpen, stellenweise rein persönlichen Angriff im Sinne Goethes „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten“ zu verschärfen, dessen Autorschaft Goethe öffentlich von sich abwies. „Das Jahrmarktsfest von Plundersweilen“ streift Frankfurter Verhältnisse. „Hanswursts Hochzeit“, erst nach Goethes Tode fragmentarisch bekannt geworden, ist reine Ausgeburt toller Laune. In „Satyros oder der vergötterte Waldteufel“ persönliche Beziehungen sehen zu wollen, sei es auf Basedow oder den Schweizer zweideutigen Heiligen Christoph Kaufmann, „Gottes Spürhund“, oder gar auf Herder, erscheint unnötig. Das verschrobene Rousseautum ist hier im allgemeinen personifiziert.

Der müßige Aufenthalt im Elternhause und unter dem Frankfurter Pfahlbürgertum drückte auf den Thätigkeitsbedürftigen. Ein schwankendes Verlobungsverhältnis mit der schönen Tochter aus einem reichen Frankfurter Banquierhause, Anna Elisabeth Schönemann (Lili), das endlich zum Glück für den Dichter aufgelöst wurde, trat hinzu. Goethe war eben im Begriffe, durch eine Reise nach dem Süden sich aus aller Beziehung zur alten Umgebung herauszureißen, als ein bei gelegentlicher Begegnung geknüpftes freundschaftliches Verhältnis zu dem jungen Herzog Karl August von Weimar eine für sein ganzes Leben entscheidende Realität gewann. Goethe wurde November 1775 förmlich nach Weimar eingeladen und folgte dem Rufe an die kleine Residenz, die durch ihn ihren Weltruf gewinnen und weit über ein halbes Jahrhundert der

Schauplatz seines unvergleichlichen Wirkens und Strebens werden sollte. Über die Zuträglichkeit des Eintritts in die Hof- und Regierungssphäre für Goethes poetische Bestimmung sind die Ansichten von Anfang an sehr geteilt gewesen. Erst schimpfte man über die tolle Poetenwirtschaft, die er einführte. Klopstocks Kapuzinade haben wir ja erwähnt und wollen hier nur hinzufügen, daß er sein Schoßkind Friedrich von Stolberg aus diesem Grunde von Weimar fernhielt. Dafür zog Goethe von seinen Freunden gleich im Anfang Herder nach. Als Goethe dann das kurze Präludium des Übermuts in ernste Durcharbeitung seiner Aufgabe überführte, als er die „Basiliskenblicke" der wutschäumenden Höflinge und Beamten entwaffnete und selbst die höchsten Anforderungen an Regierungspflichten als erster Staatsminister in umfassendster Thätigkeit unter sich ließ: da meldete sich die Unzufriedenheit über die vermeintliche Verkennung seiner Bestimmung, über die Vergeudung seiner Kräfte in Amtsgeschäften und die Erniedrigung seines eigentlichen Berufes, des poetischen, zum Amüsement einer Hofgesellschaft. Wie Goethe seine Bestimmung sich im höchsten Sinne gegenwärtig erhielt, kann das große Gedicht „Ilmenau" (1783) über sein Verhältnis zum Herzog und den Seinen und das erhabene Fragment des weit angelegten epischen Mysteriums der Humanität „Die Geheimnisse" lehren.

Was Goethes Hofdichtung in Weimar betrifft, so muß man sich gegenwärtig halten, daß wir dem höfischen Liebhabertheater in Weimar, Tieffurt und Ettersburg nicht bloß die graziösen Operetten und Scherzspiele mit tieferer Bedeutung verdanken, von denen übrigens „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella" — besonders das erste ein Spiegel des Verhältnisses zu Lili — schon aus Frankfurt mitgebracht und hier nur umgearbeitet wurden. Hier wurde „Iphigenie" in ihrem ersten prosaischen Entwurf zuerst dargestellt, wobei der Herzog selbst mit einem Prinzen in der Rolle des Pylades alternierte. Noch ein anderer Versuch, die Wirrnisse eines tragischen Familiengeschickes im antiken Sinne zu behandeln, Elpenor, nach wohl frei erfundener Fabel in jambischer Sprache, gedieh nicht über den zweiten Akt hinaus. Weder Schillers Zuspruch noch Zelters Begeisterung haben später vermocht, den Dichter zur Fortsetzung des nach seiner Aussage falsch entworfenen Fragments anzuregen. Das prächtige kleine Schauspiel „Die Geschwister" entstand für diesen Zweck. Goethe selbst spielte den

„Wilhelm", der die Tochter seiner verehrten Freundin in der Täuschung erhält, sie sei seine Schwester, bis die Stimme der Natur ihre anders geartete Neigung zu ihm verrät. Auch bei dieser dichterischen Gestaltung eigener Stimmungen und Erlebnisse wird man nicht nach plumper Kopie persönlicher Beziehungen — und gar zur eigenen Schwester — suchen dürfen. Goethes inniges Verhältnis zu der älteren, nicht schönen, aber tief anziehenden Charlotte von Stein, Frau des Oberstallmeisters, spielt mehrfach in das Stück hinein. Doch nur eben so, wie er es ihr bei einer anderen Gelegenheit ausdrückt, „daß er nur einige Tropfen ihres Wesens darein goß, nur so viel es braucht um zu tingieren". In einem ihr gewidmeten Gedichte aus jener Zeit („Warum gabst du uns die tiefen Blicke") ruft er aus: „Ja du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau!" Die Lauraliebe zu Frau von Stein hat in Goethe den Dichter stets wach und rege gehalten, während er (seit 1782 durch den Kaiser geadelt) den Geheimrat und Staatsminister in dem Umfange vertreten mußte, wie er, der nichts halb that, ihn wirklich vertrat. Wichtig genug waren diese Amtsjahre für ihn. Da ihm ohnehin ein vollgemessenes Maß des zeitlichen Wirkens von der Vorsehung zu teil ward, so verschlägt der Abbruch an der numerischen Fülle seiner dichterischen Produktion wenig. Sein in allen Dingen Einheit und Bezug schaffender Geist war auch im höheren Sinne nicht müßig, während er Musterungen vornahm, Wege und Bauten inspizierte und mit seinem Herrn diplomatische Reisen machte. Eine reiche Quelle für seine Naturanschauung wurde der Bergbau mit seinen geognostischen Anregungen. Gewiß erschöpfte sich die geschäftliche Episode in Goethes Leben zu ihrer Zeit. Aber der Dichter war der erste, der alsdann entscheidende Schritte wieder hinüber in sein heimisches Bereich unternahm. Im September 1786 erfolgte von Karlsbad aus seine fluchtähnliche Reise nach Italien, dem Lande seiner immer wieder hingehaltenen Sehnsucht, die so ergreifend aus den berühmten Versen seiner Mignon spricht („Kennst du das Land, wo die Citronen blühen"). Dort fand er sich, wie er an den Herzog schrieb, „als Künstler wieder". Dort vollendete sich jene klassische Umwandlung, die sich lebhaft in der Umarbeitung und Fortführung der großen Werke seines Reifungsprozesses, des Egmont, der Iphigenie, des Tasso, des Wilhelm Meister und des Faust ausdrückt. Gerade ihr gegenüber

erneuerte sich damals das Sturm- und Dranggetöse in Schillers Jugenddichtung. Wohl mochte es ihn als Verschärfung des längst für sich Überwundenen abstoßen, ja verletzen. Der edel kräftig sich daraus emporringende Dichter zog ihn unauflöslich an bei der ersten näheren Berührung, da es ihm schien, „als wenn wir nach einem so unvermuteten Begegnen mit einander fortwandern müßten."

„Ich habe den redlichen und so seltenen Ernst, der in allem erscheint, was Sie geschrieben und gethan haben, immer zu schätzen gewußt." Mit dieser schlichten Anerkennung seines herzlichen Erwiderungsschreibens auf Schillers geistige Begrüßung hat Goethe das treibende Moment in Schillers Genius lebendig hervorgehoben. Wenn das Genie überhaupt ein eigentümlicher, nur ihm selbst verständlicher Ernst charakterisiert, in dem was den anderen nur Mittel ist — nämlich der Welt — Zweck zu sehen, so hat sich in Schiller diese Gabe in einer für alle Zeit prägnanten Form ausgeprägt. Ja, wenn von irgend einem das paradoxe Wort ausgesagt werden kann, so muß es von Schiller heißen, er habe sich sein Genie errungen. Schiller ist vielleicht der aufstrebendste Geist der ganzen Weltgeschichte. Überschlägt man die kurze Spanne Zeit, die ihm für seine Ausbildung zugemessen war, so hat man erst den vollen Eindruck dieser geistigen Kraftleistung, des Heroismus dieses exemplarischen Menschenlebens. „Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritte den Kreis des Wollens und Vollbringens maß", rief Goethe an seinem Grabe den Freunden zu. Ihm war nichts von den zahlreichen Vorteilen gegeben, die Goethe von der Geburt über die Masse der Sterblichen hinausheben. Er mochte wohl oft atemlos und entkräftet zusammensinken bei der Herkulesarbeit seines Lebens. Aber immer wieder ergriff ihn mächtig jenes unnennbare Etwas, was den Menschen hinaushebt über die Qual, das Unrecht, ja über den Wechsel und die Vernichtung dieser Wirklichkeit Dann „glühte seine Wange rot und röter — von jener Jugend, die uns nie entfliegt — von jenem Mut, der früher oder später — den Widerstand der stumpfen Welt besiegt, — von jenem Glauben, der sich stets erhöhter — bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt, — damit das Gute wachse, wirke, fromme — damit der Tag dem Edlen endlich komme." Fragen wir nach dem geheimen Beweger, der in Schiller diese ungeheuren Wirkungen hervorbrachte, so wissen wir es alle, daß es der Glaube

an die Freiheit ist, der den Urgrund seines Wesens bildet; das Fundament, auf dem sein ganzes Sein und Dichten sich wie auf einem unerschütterlichen Felsen erhebt. Denn mehr als Glaube, felsenfeste Überzeugung war es ihm, „der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, und wär' er in Ketten geboren". Die Motive dieser Welt, die dem Deterministen die zwangsmäßige Gebundenheit all unserer Handlungen vortäuschen, vermögen nichts bei solch „heiligem Willen", dem allzeit gegenwärtig „hoch über der Zeit und dem Raume schwebt lebendig der höchste Gedanke". Denn, wie es wiederum der Freund in fest mit seinem Andenken verknüpften Versen aussprach, „hinter ihm im wesenlosen Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine". So wurde er der herrlichste Bewährer jenes Wortes, daß, wo der Geist der Freiheit ist, auch Gott sei. Was die innere Stimme sprach, hat die hoffende Seele nicht getäuscht. Er steht als siegreich Vollendeter am Ziele der schweren Bahn, ein Erwecker und Führer für alle, die den Ausgang suchen „aus dieses Thales Gründen, die der kalte Nebel drückt". Er ist mit seiner triumphierenden Verkündigung des Ideals in diesem „Reich der Schatten" gerade der Liebling des Volkes geworden, das letzten Endes doch wohl weiß, der Mensch lebt nicht vom Brot allein und Wasser thut's freilich nicht; das wohl herausfühlt, wer der rechte Mann für seine Bedürfnisse sei und wie die Kinder den Superklugen beschämt, der sich zu ihm herablassen zu müssen meint.

Schiller war der Bannerträger des Ideals. In seiner siegreichen Verteidigung ist er gesunken, aufgerieben durch die Anforderungen, die der souveräne Geist an seinen Untergebenen, den Körper, stellte. Nur aus dem Wunder des Geistes ist es zu erklären, daß dieser schwache, schwindsüchtige Leib so lange der Riesenarbeit auszudauern vermochte. „Es ist der Geist, der sich den Körper schafft." „Nur der Körper eignet jenen Mächten, die das dunkle Schicksal flechten; aber frei von jeder Zeitgewalt, die Gespielin seliger Naturen, wandelt oben in des Lichtes Fluren, göttlich unter Göttern die G e s t a l t. Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben, werft die Angst des Irdischen von euch! Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben in des Ideales Reich!" So ist Schiller der Dichter des G e i s t e s, wie Goethe der der Natur; aber dem tiefer Denkenden kann es die höchsten Aufklärungen geben, wie gerade sie sich treffen und im Innersten einander verstehen mußten. Schiller sah den Geist im Gegensatz,

im steten Kampfe mit der Natur, wie es ihm im eigenen Leben beschieden war. Ihm brachte die Erkenntnis der Naturwissenschaft nur Verzweiflung an der Beseelung der Natur. Ihm zerstörte sie nur die Verklärung glücklicher Menschenalter durch „jene schönen Wesen aus dem Fabelland“, die alten Götter. „Unbewußt der Freuden, die sie schenket, nie entzückt von ihrer Trefflichkeit, nie gewahr des Armes, der sie lenket, reicher nie durch meine Dankbarkeit, fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre, gleich dem toten Schlag der Pendeluhr dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere, die entgötterte Natur! Morgen wieder neu sich zu entbinden, wühlt sie heute sich ihr eignes Grab, und an ewig gleicher Spindel winden sich von selbst die Monde auf und ab. Müßig kehrten zu dem Dichterlande heim die Götter unnütz einer Welt, die, entwachsen ihrem Gängelbande, sich durch eignes Schweben hält.“ Um so energischer warf er sich auf die Manifestation des Geistes innerhalb der Welt. Die Geschichte ward das große „Repertorium für seine Phantasie“. Hier fand er die Offenbarung der Freiheit innerhalb des Naturganzen, die Bezwingung des Schicksals durch den Starken; die Verachtung des Lebens, das „der Güter höchstes nicht“; „der Übel größtes aber die Schuld“ ausgeglichen durch eine ewige Gerechtigkeit. „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“ konnte er in dem dramatischen Sinne ausrufen, den er dem Geschichtsverlaufe beilegte.

Schillers echt tragische Anlage ist auf diesem Untergrunde zu verstehen. Er besaß jene Rücksichtslosigkeit des Allgemeinen gegen den blinden Einzelwillen, die dort am Platze ist, „wo es gilt zu herrschen und zu schirmen, Kämpfer gegen Kämpfer stürmen, auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn“. Jene oft bemerkte Grausamkeit des Dramatikers war ihm eigen, die Bosheit eines Charakters sich erst gütlich thun zu lassen vor der endlichen Vernichtung. Goethe hat das noch bei der letzten Schöpfung Schillers im „Tell“ bei der Figur des Geßler angemerkt, der zuerst ohne jeden Anlaß das teuflische Gebot des Apfelschusses vom Haupte des Knaben erließ, während jetzt auf Goethes Anregung der Knabe sich zunächst der Treffsicherheit des Vaters rühmt. Gleich mit seinem „Franz Moor“ schuf Schiller einen der ersten Bühnenteufel aller Litteraturen in der ausgesprochenen Absicht Shakespeares Richard III. selbständig zu erreichen. Und in der That ist Franz keine Kopie des Richard. Er besitzt seine eigene

Grundschlechtigkeit. Ja im Grund ist er ein weit größerer Schuft als Richard, der ungebeugt die Folgen seiner Bosheit trägt. Franz winselt und heult; er ist die „Kanaille", wie er tituliert wird, der Repräsentant der Miserabilität der Menschenbosheit. Aber auch dem edlen tragischen Charakter gegenüber, der an der Unangemessenheit seiner Natur oder seines Strebens zu seiner Weltstellung oder seiner Umgebung zu Grunde geht, zeigt Schiller die ganze starre Unerbittlichkeit des Tragikers. Ja, er war so konsequent tragisch, daß er die Schicksalsidee der antiken Tragödie, in der auch eine ererbte, überkommene Schuld in der Weltstellung der Personen ihren Untergang herbeiführen kann, gegen unsere christlichen Begriffe wieder aufzufrischen wagte. Der Versuch (in der „Braut von Messina") mißlang, weniger in sich selbst als in seinen Nachahmungen. Aber Schillers tragisches Genie hat bei dieser kühnsten Erhebung in der tragischen Brechung des Willens denn doch seinen wahrhaft antiken Charakter enthüllt.

Schillers ganze Persönlichkeit findet also in seiner tragischen Dichtung ihren notwendigen Ausdruck. Manche Mängel müssen sich daraus erklären. Das Übertriebene, Gewaltsame, Rhetorische seiner Lyrik, sowie der gelegentliche Mangel an feinerer psychologischer Ausgestaltung, an genauer Motivierung, an intimer Farbengebung in seinen Dramen ist bis zum Überdruß gerügt und parodiert worden. Man überhebt sich dabei des Nachdenkens, wie der dramatische Dichter sich auch als Lyriker aussprechen muß, daß es ihm auch hier mehr auf den leidenschaftlichen Erguß selbst ankommen wird, als auf Anlaß und Stimmung, die ihn eingegeben; mehr auf das Packende und Überzeugende der überraschenden Wirkung, als auf Vorbereitung und Ausgleichung der Modulationen; mehr auf strikte Durchführung des Themas, als auf Ausschöpfung seiner Beziehungen und Anklänge. Man vergißt, daß er der scenischen Wirkung halber darauf angewiesen ist, al fresco zu malen, daß eine starke dramatische Wirkung gewöhnlich gerade auf geflissentliche Beiseiteschiebung eines Motivs zurückgeht, daß Versenkung in genrehafte Kleinmalerei mit dem großen Zuge der dramatischen Linienführung schlecht besteht. Schiller zeigt alle diese Mängel zum Vorteil seiner theatralischen Wirkung — gerade Shakespeare gegenüber! So glücklich zu Tage tretende Mängel darf man sich wohl gefallen lassen. Fast in dieser Rechtfertigung schon einbegriffen ist die Aufhebung des oft gehörten

Vorwurfs, er sei unfähig Frauengestalten zu zeichnen. Gerade gegenüber der nachteiligen Vergleichung mit Goethes Meisterschaft in diesem Punkte muß daran erinnert werden, daß es nicht bloß der Dramatiker, sondern der Mann, genauer gesagt der ewige Jüngling in Schiller ist, der in der idealen Abstraktion seiner Amalien und Theklas zum Ausdruck kommt. Einer idealen Kampfnatur, wie wir sie oben zu zeichnen versuchten, steht die Einseitigkeit gut, mit der sie nur den kämpfenden, denkenden Mann zu fassen versteht, nicht das mehr passive Gemütsleben des Weibes. Daß sie in dessen Intimitäten nicht eindringen mag, wobei das Weib oft nicht gewinnt, und jene jünglinghafte Begeisterung für die abstrakte Hoheit und sittigende Macht des Weibes im allgemeinen bewahrt, die in der „Würde der Frauen", der „Glocke" und so oft bei Schiller ihren Preis findet. Wie sehr muß man überhaupt die befangene Geistreichelei und Vornehmthuerei bedauern, die wie schon der Herdersche und Schlegelsche Kreis sich nicht gestattet, in die brausenden Chöre unseres männlichen Dichters freudig mit einzufallen, bloß weil auch der gemeine Mann ihre Melodie zu fassen vermag. Hätten wir sie nur oft, solche Weisen wie das „Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!" und „Froh wie seine Sonnen fliegen, durch des Himmels prächtigen Plan, wandelt Brüder eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen!" Leider ist die „Trivialität" des „Festgemauert in der Erden steht die Form aus Lehm gebrannt" eine so einzige Erscheinung, daß wir nur wünschen können, das Hohe und Vielumfassende wäre öfters dieser Gefahr ausgesetzt. Da war unser Beethoven doch ein ganz anderer Mann, der, als er das Letzte und Höchste in seiner Kunst aussprechen wollte, zu nichts Besserem zu greifen wußte, als zu der Stütze jener Massenworte „Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium . . ."! Dafür hat auch ihm zwar ästhetische Superklugheit den Text gelesen, aber wo bleibt, wenn Schiller und Beethoven zu reden anfangen, die Stimme von David Friedrich Strauß? Wahrlich, es ist derselbe Ernst und die gleiche Größe der Gesinnung, die in jenen ehernen Strophen zu den Brüdern auf dem Erdenrund spricht, wie die, welche sich in die tiefsten philosophischen Gedankenschachte eingrub und das lauterste Gold eigenen Fundes daraus emporbrachte. Die Neigung zur Philosophie bei Schiller, die er weit mehr selbstthätig gefördert hat als die Geschichte, ist das Ergebnis seiner

poetischen Natur. Wir haben darüber im Eingang dieses Kapitels, zum Teil mit seinen Worten über den sentimentalischen Dichter gesprochen. Die philosophische Spekulation war die Rüstung zu seinem Lebenswerk. Ja, sie war ihm für uns mehr: sie war der Hebel für seine dichterischen Kräfte. „Sein Verstand wirkte eigentlich mehr symbolisierend", er suchte die Anschauung zu der Idee. Wenn wie er in einer seiner überbescheidenen Selbstcharakteristiken sagt, sein „Bedürfnis und Streben ist, aus wenigem viel zu machen", so können wir nunmehr auf Grund der abgeschlossenen Leistung bezeugen, daß es ihm gelungen ist, jeweilig aus dem Einfachsten Alles zu gestalten. Dieselbe riesige Kraft der Kategorie, die ihn befähigte, sich aus dem Modell eines Mühlbachs die Brandung des Weltmeers zu konstruieren, ließ aus dem springenden Punkte seiner ethischen Grundidee die ganze bunt zusammengesetzte große Staatswelt seiner Dramen hervorgehen, die er niemals zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte. „Wenn, das Tote bildend zu beseelen, mit dem Stoff sich zu vermählen, thatenvoll der Genius entbrennt, da, da spanne sich des Fleißes Nerve, und beharrlich ringend unterwerfe der Gedanke sich das Element. Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet, rauscht der Wahrheit tief versteckter Born, nur des Meißels schwerem Schlag erweichet sich des Marmors sprödes Korn." In dieser Strophe des öfters angeführten bedeutungsschweren Gedichts („Das Ideal und das Leben") hat der Dichter sich selbst erschlossen.

Schillers Leben ist wie seine Persönlichkeit ganz sein Werk. Selten ist die Kraft der Initiative, die entschlossene Durchführung der Idee gegen allen Widerstand und Schwierigkeit so zur Geltung gelangt wie gerade in diesem Poetenleben, das der Welt anscheinend ebenso gut einen großen Feldherrn hätte gewähren können, wenn der Held es nicht vorgezogen hätte, die nachhaltigeren Waffen des Geistes zu führen Johann Christoph Friedrich Schiller[1]) ist ein echter Sohn des schwäbischen Stammes. Die seltene Vereinigung von Thatkraft und Ideenleben, welche von den schwäbischen Kaisern an viele seiner großen Landsgenossen auszeichnet, hat in

1) D. Nat.-Litt. Bd. 118—129. Eine Sammlung alles dessen, was von Schillers Hand überhaupt vorliegt, bietet die große Ausgabe von Karl Goedeke. Umfassende Biographien nahmen in neuester Zeit R. Weltrich und J. Minor in Angriff, denen zur Einführung das ältere beliebte Buch von Palleske und in neuester Zeit die Biographie von O. Brahm zur Seite steht.

diesem größten Schwaben ihren klassischen Ausdruck gefunden. Schiller ist zu Marbach am Neckar am 10. November 1759 geboren. Sein Vater, ein gelernter Bader, war als Feldscher in militärische Dienste getreten und rückte später zum Hauptmann auf. Sein wechselnder Aufenthalt führte die Familie nach Lorch, wo jener aus den Räubern bekannte Pastor Moser dem Knaben den ersten Unterricht erteilte, nach Ludwigsburg und endlich nach dem Lustschloß Solitüde, dessen Inspektion dem Vater übertragen wurde Die fromme, sinnige Mutter hatte ihr religiöses Gefühl auf den Knaben übertragen, dessen Redeschwung sich früh in Predigten ergoß und den geborenen Theologen in ihm erblicken ließ. Der Herzog Karl Eugen von Würtemberg, der von den außergewöhnlichen Anlagen des Knaben gehört hatte, bestimmte es anders. Er dekretierte, daß der junge Mensch auf der von ihm für die Söhne seiner Offiziere gegründeten Akademie, der „Karlsschule", aufgenommen würde und zwar für das Studium der Jurisprudenz. Schiller hat sieben Jahre (1773—1780) in diesem Internat (erst auf der Solitüde, dann in Stuttgart) zugebracht, welches ganz in dem Geiste der landesväterlichen Tyrannei geleitet wurde, durch den Herzog Karl in der Geschichte berufen ist. Der unüberwindlichen Abneigung des Zöglings gegen das juristische Studium wurde zwar insoweit nachgegeben, als er dasselbe (seit 1775) mit dem medizinischen vertauschen mußte. Aber die völlige Abgeschlossenheit und militärische Dressur der Schule trug nur dazu bei, den Trieb zur Freiheit und Poesie ins Maßlose zu verstärken. Das Übertriebene, ja Verzerrte seiner ganzen Auffassung in jener Zeit geht auf den krassen Gegensatz einer solchen Natur zu dieser eingeschnürten Erziehung zurück. Wie ein ferner Stern glänzte damals Goethes Erscheinung vor dem jungen Eleven auf, als jener mit dem Weimarischen Herzog auf der Rückreise von der Schweiz (1779) Stuttgart berührte. Er wohnte einer Preisverteilung in der Akademie an, bei der Schiller ausgezeichnet wurde. Auf die selbständigen Urteile seiner physiologischen Abiturientenarbeit war ihm damals eben ein weiteres Jahr Karlsschule zur „Dämpfung seines Feuers" liebreichst zudiktiert worden. Das Feuer fraß nur in sich und seine Eruption sind „Die Räuber". In einer der Abhandlungen, auf Grund deren er Ende 1780 wirklich endlich entlassen wurde, „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner

geistigen" hatte Schiller die Keckheit, eine Stelle aus den „Räubern" zur Exemplifizierung aufzunehmen: als Entlehnung aus einem englischen Drama von „Krake". Das Stück war damals schon vollendet Die Stelle ist aus der ersten Scene des fünften Akts. Es erschien im Sommer 1781 und wurde bei dem großen Aufsehen, das es erregte, von dem Theaterintendanten von Dalberg in Mannheim zuerst zur Aufführung gebracht.

Die Idee des furchtbaren Stückes, das noch einmal allen Atem des „Sturmes und Dranges" in sich gesammelt zeigt, ist im Grunde die höchste Potenzierung des „Götz von Berlichingen". Nur bricht sie sich in dieser Steigerung und wird wirklich tragisch. Woher Schiller die erste Anregung zu seinem edlen Räuber hat und ob er sie zu entlehnen brauchte, fragen wir nicht. Sein Karl Moor ist der individuellste, echt Schillerische Ausdruck der Stimmung seiner Zeit. Daß Menschentum, Recht und Wahrheit sich schließlich zu einem Räuber flüchten müssen, einzig weil er es wagt, der Vertreter der Freiheit in einem knechtischen Zeitalter zu sein, eine solche Konzeption ist in ihrer grausamen Idealität echt Schillerisch. Aber auch dies ist Schillerisch, daß er zeigt, wie das Heraustreten eines solchen Willens aus den Schranken des Gesetzes zur Vernichtung führen muß. Daß er in ihm selbst die Erkenntnis herbeiführt, daß sein bloßes Beispiel („zwei Menschen wie ich"!) „den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würde". Karl Moor lernt die knabenhafte Übereilung seines Gewaltschrittes durch die Entdeckung der Bübereien seines Bruders Franz einsehen. Gegen den Versuch der Umkehr erheben sich drohend in seinen fluchwürdigen Genossen die Schatten seiner fluchwürdigen Vergangenheit. Er kann nicht mehr zurück und Auslieferung seiner selbst an das Gesetz, nicht Selbstmord, der nur Flucht wäre, ist seine einzige Verantwortung. Das ist die Katastrophe dieses bei aller Unreife und Jugendlichkeit der Farbengebung meisterhaft entworfenen tragischen Charakters. Auch die Gruppenfiguren, sein Anstifter und warnendes Zerrbild Spiegelberg, die übrigen Räuber in allen Formen des Charakters und Schicksals von dem treuen Gefolgmann Schweizer und dem edlen Kosinsky bis zu den gemeinen Mitläufern, die beiden Vertreter der Geistlichkeit: alles hart, aber richtig individualisierte Typen. Über Franz ist schon gesprochen. Selbst die stets vornehm abgethane Amalia ist an ihrer Stelle, eben als Ideal gerade dieses Karl Moor, gar nicht

anders denkbar. Das Drama würde unter jeder anderen Amalia leiden. So überspannt, wie Karl Moor dieses Weib sieht, so sieht er eben die Welt. „Die Räuber" sind natürlich von Anfang an das Stück der Jugend gewesen. Aber auch der Gereifte wird immer wieder die absolute Richtigkeit in der Behandlung und Durchbildung des verstiegensten aller dichterischen Vorwürfe bewundern. Es ist das klassische Produkt der Unreife. Für die ungemeine Wirkung in der Zeit war wie gewöhnlich das Stoffliche sehr maßgebend. Bald wimmelt es von Räubern neben den Rittern in der Tageslitteratur, namentlich im Roman. Für den Autor hatte das Stück die denkbar ungünstigsten Folgen. Es war weniger der ganze Inhalt des Stückes, um den sich Schillers Herzog wenig gekümmert zu haben scheint, als ein ordonnanzwidriger Besuch einer Vorstellung seines Stückes ohne Urlaub und eine ganz lächerliche Beschwerde der in den „Räubern" einmal unglimpflich mitgenommenen Graubündner, was den nunmehren Regimentsmedikus in Ungnade brachte. Der Herzog verbot ihm einfach jede weitere schriftstellerische Thätigkeit. Als der Gemaßregelte zu petitionieren wagte, wurde ihm statt jedes Gehörs auch dies kurzer Hand untersagt. Mit dem Herzog war nicht zu spaßen. Schillers Landsmann Christian Friedrich Daniel Schubart[1]) (1743—1791), ein süddeutsches Pendant zu Bürger in seinem Leben wie in seiner lüderlich sinnfälligen, roh anmutigen Poesie, verdankte ähnlich wie sein Stammesgenosse im 16. Jahrhundert Nikodemus Frischlin seinem unvorsichtigen Mundwerk seit 1777 ein trauriges Gefängnis auf Hohenasperg ohne Verhör, ohne Aussicht auf Erlösung. Sein berühmtestes Gedicht „Die Fürstengruft" (nach einer Schillerschen Jugenddichtung), das sehr scharf mit lasterhaften despotischen Fürsten ins Gericht geht, trug nicht zur Verkürzung seiner Haft bei, aus welcher der gebrochene Mann erst 1787 kurzer Hand entlassen wurde, um zum Theaterdirektor und Hofdichter ernannt zu werden. Schiller entzog sich der Gefahr ähnlicher Schicksale mit wagendem Entschluß am 17. September 1782 durch Flucht.

Sein Begleiter, der Musiker Streicher, hat später die Einzelheiten dieser entscheidungsschweren Tage in Schillers Leben ge-

1) D. Nat.-Litt. Bd. 81, S. 289. Vgl. Schubarts Charakter von seinem Sohne Ludwig Schubart. 1798. D. Fr. Strauß, Schubarts Leben in seinen Briefen. 1849. Eugen Nägele, Aus Schubarts Leben und Wirken. 1888.

schildert. Schiller war noch dazu als Deserteur aus seinem Militärverhältnis dem unberechenbaren Herzog gegenüber in kritischer Lage. In Mannheim, wohin er sich zunächst gewandt, fühlte er sich nicht allzu sicher. Dalberg, der Leiter des Theaters, auf den er seine ganze Hoffnung baute, befand sich gerade in Stuttgart bei seinem Herzog. Von Sachsenhausen bei Frankfurt a. M. wandte er sich brieflich an Dalberg und erhielt von dem ängstlichen Hofmann die Ablehnung, die er bei etwelcher Menschenkenntnis hätte erwarten müssen. Sein Fiesko, gegenwärtig sein ganzes Kapital, wurde unbrauchbar gefunden. Für den Verlag erhielt er elf Louisdor. Bei der späteren Aufführung in Mannheim sprach er nicht an. Mehr in Berlin und Frankfurt. „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“ (1783) ist als „republikanisches Trauerspiel“ bezeichnet. Über die Schwierigkeit, einen rein „politischen Helden“ zum Vorwurf zu nehmen, hat sich Schiller in der Vorrede selbst ausgesprochen, sowie über sein Auskunftsmittel, „die kalte unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen — den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln“. Wenn es ihm bloß darauf angekommen wäre, „von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen“, so hätte er seinen Zweck erreicht. Fiesko, der auf die Unzufriedenheit mit den Leitern der Republik sein eigenes Herzogtum begründen will, der überschlaue Staatsmann, der die Freiheit durch die Freiheit verrät, geht unter, da er am Ziele zu sein glaubt; ein Opfer der starren republikanischen Gesinnung (Verrina), die er als Mittel für seine Zwecke nützen zu können glaubte. Dies ist eine tragische Situation und beruht in ihrem dramatischen Abschluß auf der Erfindung des Dichters, der den Zufall des historischen Endes Fieskos für seine Zwecke nicht brauchen konnte. Anders steht es mit der menschlichen Persönlichkeit Fieskos an sich. Diese uns glaubhaft zu machen, hat der spätere Meister des „Wallenstein“ noch nicht vermocht. Übertreibung und knabenhafte Absichtlichkeit verdirbt sein Spiel mit Julia zu Gunsten seiner Gemahlin Leonore. Daß er diese, das geheime Stichblatt aller seiner Anschläge, im Moment verliert, wo sie gelingen, ist ganz richtig intentioniert. Aber die Art, wie es durch seine eigene Hand geschieht, ist ein gar zu arger Theatercoup. Gleichwohl ist der „Fiesko“ durch seine übermäßig pointierte Charakte-

ristik ein vorzügliches Rollenstück, der spitzbübische Mohr, ein „konfiszierter Mohrenkopf", der Liebling grotesker Genredarstellung.

Der „Fiesko" stammt noch ganz aus der wüsten Stuttgarter Zeit, in der Schiller den Spiegel seines damaligen inneren Zustands, die „Anthologie auf das Jahr 1782" herausgab und in den „Lauraoden" ein keineswegs Petrarchisches Verhältnis zu der Hauptmannswitwe Vischer exaltiert besang. Es war ganz gut, daß der Dichter diesem wirren Treiben zwischen Überspannung und Versumpfung durch das Schicksal entzogen wurde. Auf dem Gute der Mutter eines Schulfreundes, Frau von Wolzogen in Bauerbach, wo der heimatlose Flüchtling ein rettendes Asyl fand, vollendete er in kurzer Zeit (bis Januar 1783) seine Abrechnung mit Stuttgart, das bürgerliche Trauerspiel „Luise Millerin", später (nach Ifflands Vorschlag) „Kabale und Liebe" genannt. Dies Gipfelstück der Revolutionsdramatik, ein drohendes Menetekel der faulen Fürsten- und Adelswirtschaft, reicht in seiner Konzeption auf den vierzehntägigen Arrest des Regimentschirurgus nach seiner Mannheimer Theaterreise zurück. Mit Lessings „Emilia" teilt es jedenfalls den Hintergrund. Sein Erfolg war wiederum ein gewaltiger. Es wurde das Lieblingsstück des Volkes, das von nun an den Dichter nicht mehr aus den Augen verlor und immer mehr ans Herz schloß. Hier ist das Motiv des Standesunterschiedes, der sich zwischen zwei für einander geschaffene Herzen drängt, nicht mehr bloß der Gegenstand sentimentaler Deklamation. Es ist vor allem der Ausdruck der angesammelten Wut des dritten Standes über die elende Tyrannei seiner Beherrscher. Die Kehrseite der glänzenden Repräsentation der damaligen kleinen Fürstenhöfe, der ganze Jammer des ausgenützten, brutalisierten, wie Ware als Kanonenfutter an fremde Mächte verschacherten Volkes; die schmähliche Korruption der Maitressenwirtschaft, die Feilheit der Ämter, das bodenlose Nichts des gesellschaftlichen Treibens: alles ist in flammenden Zügen wahl- und rücksichtslos wie mit einem Wurfe als ein Beispiel für viele hingestellt. Die Kunst in „Kabale und Liebe" liegt vornehmlich in der Straffheit und Geschlossenheit des Baues, über der man alle Unwahrscheinlichkeit der Intrigue des „Sekretär Wurm", eines Kollegen von Franz Moor, in den Kauf nimmt. Den poetischen Wert bestimmt die flammende Entrüstung, der fortreißende innere Glaube des Dichters an die Notwendigkeit seines Wortes. Über die gegen einander

wirkende Tugend- und Lastermaschinerie der Handlung wird man sich erst klar, nachdem wohl jeder lesend oder schauend ihren zermalmenden Eindruck gespürt hat. Ferdinand und Luise sind gewiß Muster jugendlicher Phraseologie, namentlich letztere mit Tugend stets wie geladen. Aber die reine unverdorbene Jugend ist es wirklich, der sie das Wort führen gegenüber ihrer traurigen und jämmerlichen Umgebung. Die Vertreter des Hasses (die Prachtgestalt des „Musikus Miller") und der Kabale sind glaubwürdiger als die Vertreter der Liebe. Das liegt nicht am Stücke, sondern an der Welt, in der es spielt.

Durch die Zugkraft des neuen Dramas hatte Schiller (seit Juli 1783) wieder festen Fuß in Mannheim gefaßt, wo Dalberg ihn nunmehr über die Stuttgarter Bedenken beruhigte, ihn mit einem freilich höchst kärglichen Jahresgehalt (300 Gulden) als Theaterdichter anstellte. Die Zeitschrift „Rheinische Thalia", mit deren Gründung er an das Publikum als seinen Mäcen appellierte, florierte nicht sehr, wurde aber gleichwohl auch nach seiner Entfernung vom Rhein ohne den lokalen Zusatz von ihm fortgeführt. Damals traf er auf die Muse jener unruhigen Zeit, Charlotte von Kalb, die Frau eines Majors und Schwägerin des weimarischen Kammerpräsidenten, der als Vorgänger Goethes seine sehr dunkle Folie abgiebt. Sie hat viel, aber in der unseligen Stimmung eines zerstörten Lebens keinen wohlthätigen Einfluß auf den Dichter geübt. Ihr verdankte er eine Einführung am Darmstädter Hofe bei Gelegenheit eines Besuches des Herzogs Karl August. Der fürstliche Freund Goethes lohnte schon damals Schillers Vorlesung des ersten Aktes von „Don Karlos" mit dem Titel eines weimarischen Rates. Wahrhaft rührend ist der Jubel, mit dem der durch diese kleine Anerkennung gleichsam staatlich Rehabilitierte in der Widmung jenes Stückes an den Herzog seiner Dankbarkeit Ausdruck giebt. Schon vorher war er in die unter der Protektion des Kurfürsten stehende „Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft" aufgenommen worden. Hier führte er sich mit einer Abhandlung ein, die uns jetzt unter dem Titel „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" bekannt ist. Die beste und nicht bloß in idealer Hinsicht wertvollste Anerkennung aber wurde dem Dichter durch eine aus freier Luft vor ihm niederfallende Liebesgabe ferner unbekannter Verehrer. Zwei Brautpaare aus Leipzig, deren eines das Elternpaar des Freiheitssängers Theodor Körner

ward, legten ihre unbegrenzte Hochachtung vor dem edlen, unerschrockenen Vertreter des poetischen Genius in der feindlichen Welt in sinniger Weise an den Tag. Aus dieser freundlichen Berührung knüpfte sich für Schiller das schönste, folgenreichste Verhältnis. Schon im April 1785 finden wir ihn bei den neuen Freunden und das herrliche Glücksgefühl des Umschlags seines Geschicks tönt aus den unsterblichen Strophen des „Liedes an die Freude", das er damals während seines Sommeraufenthalts in Gohlis bei Leipzig dichtete. Körners Wohlhabenheit sicherte in zartester Weise den Freund vor den Sorgen der Existenz. In Dresden, wohin die ganze Gesellschaft Körner in sein Amt folgte, verlebte Schiller die glücklichste Zeit. Hier und auf Körners Weingut in Loschwitz vollendete er den „Don Karlos" (1787).

Die Idee, das dunkle Geschick des unglücklichen (wahnsinnigen) Infanten von Spanien, des Sohnes Philipps II., dramatisch auszugestalten, geht schon in die Stuttgarter Zeit zurück. Damals hatte Dalberg ihm den Stoff empfohlen und eine Novelle von St. Real hatte ihm Lust zur Bearbeitung gemacht. Nach der Vollendung von „Kabale und Liebe" ging er alsbald an die Ausführung, die er noch für seine dramaturgische Verpflichtung am Mannheimer Theater bestimmte, die sich aber noch vier Jahre hinzog. Das Stück hat den Dichter über die bedeutsame Wende seines Schicksals und seiner geistigen Verfassung, die sich im philosophischen Gedankenaustausch mit Körner („Raphael und Julius") immer mehr läuterte und vertiefte, hinausbegleitet. Daraus erklärt sich der jetzt noch fühlbare Bruch in seiner Konstruktion, welche auf die Verherrlichung eines politischen Hamlet in dem grausam um seine Liebe und sein Recht verkürzten Prinzen angelegt war, durch die Figur des Marquis Posa im weiteren Verlauf aber eine völlige Verschiebung zum Nachteil des Titelhelden erfährt. Der „Posa" ist im Volke der hauptsächlichste Vertreter des spezifisch Schillerischen Idealismus. Dieser Lichtgestalt zuliebe, der Schiller den ganzen Schwung und die Wärme seines politischen Glaubens lieh, hat er den Hintergrund des Hofes der Inquisition und ihren finsteren König selbst in der bekannten Weise hell getönt. Daraus erwuchsen eine Reihe Unzuträglichkeiten für die Grundstimmung des Ganzen, das in seiner Eifersuchtsintrigue zwischen Vater und Sohn diese Beleuchtung Philipps schlecht verträgt. Posa muß ja dann auch schließlich dieser Seite

der Tragödie zum Opfer fallen, nachdem er so ausschließlich der Träger ihrer politisch humanitären Tendenz gewesen ist. Das reimt sich schlecht zusammen und erklärt den wunderlich gewaltsamen Eindruck der Katastrophe, die bei allem Edelmute den ritterlichen Posa mitsamt dem meuchelmörderischen Idealkönig mit einem Male in einem sehr thörichten Lichte erscheinen läßt. — Schiller wollte, als der Stoff sich ihm so weitschichtig auseinanderlegte, das Stück nur als „dramatisches Gedicht“ beurteilt wissen. Er hat darüber Rechenschaft abgelegt in den „Briefen über Don Karlos“. Nach dem Vorgang Lessings im „Nathan“ hat er hier die Prosa seiner ersten Dramen aufgegeben und den fünffüßigen Jambus dafür eingesetzt. Von nun an hat er die poetische Form im Drama nicht mehr verlassen. Trotzdem forderte die Gewohnheit der Schauspieler von ihm noch einen Prosaauszug.

Die am „Don Karlos“ gepflogene Versenkung in historische Studien brachte den Dichter in so nahe Beziehung zur Geschichtswissenschaft, daß er den Gedanken einer akademischen Lehrthätigkeit ins Auge zu fassen begann. In Weimar kam man seinem Wunsche entgegen. Auf Goethes Betreiben erhielt er eine Professur an der Universität in Jena. So finden wir auch Schiller am Ausgang seiner jugendlichen Bildungszeit der Poesie entfernt in Amtsgeschäften, glücklicherweise auf dem Terrain und im Bannkreise der Aufmerksamkeit desjenigen Geistes, mit dem vereint er zum Heile der Menschheit den Weg zur Poesie zurückfinden sollte.

Dreizehntes Kapitel.

Goethes und Schillers Reife und Bund.

Die Zurückleitung zur Poesie und die Berührung ihrer von entgegengesetzten Voraussetzungen ausgehenden Persönlichkeiten erfolgte bei den beiden großen Klassikern auf dem Gebiete der Kunst.

Die Kunst zeigt die Idee in unmittelbarer sinnlicher Anschauung. Sie ist im eigentlichen Sinne der Form gewordene Gedanke. Dies eben scheidet die geistige Kunst der Poesie von den sinnlichen Künsten radikal, daß sie nur durch eine Folge von Abstraktionen (der Worte) die Wirkungen umschreibend erzielt, die Gestalt, Bild und Ton durch sich selbst eigentlich erzeugen.

Goethe sowohl als Schiller waren der Versuchung unterlegen, die in dem Abstraktionselement des Wortes liegt. Ersteren hatte die Neigung Natur und Menschenwelt allseitig zu erfassen, zum Naturbegriff und zu Weltgeschäften geführt. Schiller war durch den Drang, die Bethätigung der Idee im Weltzusammenhang und der geistigen Verfassung aufzudecken, auf Geschichte und philosophische Spekulation geraten. Für Goethe war nun die lebendige Anschauung der Kunst in ihrem Heimatlande, selbstthätige Kunstübung, Verkehr mit Künstlern und Kunstfreunden das hilfreiche Gegenmittel. Schiller mußte seiner Natur nach auf das Nachdenken über die Kunst, ihre historische Ausbildung, ihre prinzipiellen Wirkungen und auf das Studium eines harmonisch entfalteten Menschengeistes in seinem Freunde und dessen Weltdarstellung angewiesen bleiben.

Der Grund, warum Goethes und Schillers entgegenstehende Bildung sich gerade auf künstlerischem Boden treffen und auf ihm

gemeinsam ihre Vollendung erreichen sollten, muß aus einer Überschau ihrer Anlagen im Verhältnis zu deren Bestimmung entnommen werden. Goethes Geistesgewalt und Empfindungsfülle verlor sich in der Vielheit der Erscheinungen und griff das Einzelne immer neu auf, ohne es jemals erschöpfen zu können. Daher das Gefühl der Unfertigkeit, die quälende Unruhe, die seine Jugend umhertrieb, in dem fragmentarischen Charakter seiner Produktion sich äußerte und jene Verzweiflung über die Unzulänglichkeit menschlicher Kräfte hervorrief, die im „Faust" ihren unvergänglichen Ausdruck gefunden hat. Schiller wiederum mit seinem Ideenflug und sittlichen Hochgefühl verzehrte sich im Bemühen, seinen Standpunkt mit der realen Welt unter ihm in Beziehung zu setzen und an ihrer moralischen Tendenz nicht irre zu werden. Er war in dem traurigen Chaos der Zeit vor der Leipzig-Dresdener Glücksepisode auf dem besten Wege, ein verbissener Welt- und Menschenfeind zu werden. Er wäre ohne die Reformation seines Inneren schon durch seinen siechen Körper endlich doch wieder auf den Standpunkt der Unbefriedigung und Trostlosigkeit zurückgeschleudert worden. So aber strebten beide Dichter unentwegt und unbeirrt auf ihrem Wege nach Berichtigung und Vollendung ihres Wesens Goethe suchte instinktiv in seinem künstlerischen Bemühen die feste, allgemeingültige Form für den überschäumenden Gehalt seines Inneren. Schiller drängte unablässig nach Erfüllung der Kategorien seines Denkens, er fand in der Geschichte den Weltgehalt, der seinem überschauenden Geiste fehlte, und an der strengen Hand der kritischen Philosophie die Sicherheit in der Schätzung und im Verständnis des Wirklichen, die der hochgespannten Richtung seines Geistes vordem abging. Sie beide wurden ruhig, gefaßt, künstlerisch frei in dieser Selbstvollendung. Sie erlangten jenen strengen und dabei natürlichen klassischen Stil, für den ihnen das Ideal der Antike als lebensvoll zu erneuerndes Muster vor Augen stand. Sie beide hatten einst „getobt mit wilden, bunt genialisch-tollen Scharen". Doch nun zogen sie sich zu den „Klaren, göttlich Milden".

Auch wie sie sich beide auf diese Art als Gegenfüßler gerade verstehen und lieben lernen mußten, wird man jetzt leichter erkennen. Geist und Natur, Ideales und Reales, Subjekt und Objekt, oder wie man sie immer gerade im Hinblick auf Schiller und Goethe unterscheiden mag, sind nur insoweit Gegensätze, als

das Erkennen selbst Unterschiede macht, im Unterschiedenen befangen ist. In jenem Mittelpunkt der Erkenntnis, auf dem wir die Freunde sich vereinigen sehen, schwinden mit jenen Unterschieden die Gegensätze. Geist wird reine Natur; Natur wird Erscheinung des Geistes, anschaulicher Geist. Die wie von fliehenden Polen her einander Begegnenden konnten sich eher wohl wie Brüder betrachten, die auf demselben Grunde stehend nach entgegengesetzten Richtungen das gleiche Familienantlitz kehrten.

Goethe verwendete fast zwei volle Jahre (September 1786 bis Juni 1788) auf seine Reise nach Italien. Er ging über München und Innsbruck den alten Brennerweg nach dem Gardasee und Verona. Vom Oktober 1786 bis Februar 1787 war er in Rom, machte auf stürmischer Seefahrt, bei der die Hoheit seines Geistes Ordnung und Vertrauen wiederherzustellen wußte, von Neapel einen Abstecher nach Sizilien und verbrachte den Rest seines Aufenthaltes wiederum in Rom. Die ausführlichen Berichte, die er an Ort und Stelle an die Freunde zu Hause, den Herzog, Herder, die Mutter, namentlich aber an Frau von Stein schrieb, verarbeitete er später (1815—1817) in der Form einer Fortsetzung zu seiner Autobiographie („Aus meinem Leben." Zweite Abteilung) zu dem Denkmal seiner „Italienischen Reise"; wie er Italien gesehen, wie nur er Italien sehen konnte. Das Motto: „Auch ich war in Arkadien" bezeichnet die Empfindung, mit der er an jene Zeit zurückdachte. Inkognito (unter dem Namen „Möller"), allein im Verkehr mit der großen Landschaft, den reinen, heiteren Formen der Kunstdenkmäler, dem bunten Treiben des südlichen Volkes; nur der deutschen Malerkolonie in Rom (Tischbein, Hackert, Angelika Kaufmann, Müller) und höchstens einem fördernden Kunstfreund wie Moritz enger zugesellt, so atmete er in vollen Zügen die neugewonnene Künstlerfreiheit. Zwar seine Absichten auf Bethätigung in der bildenden Kunst lernte er aufgeben. Bei der letzten Aufraffung dieses unbefriedigenden Strebens aber lernte er den Künstler schätzen, den er ohne Vergleich in natürlicher Meisterschaft in sich trug: den Dichter. Er setzte alles daran, die Höhe künstlerischer Vollendung, die er als Maler nicht erreichen konnte, nun seinen dichterischen Gebilden zu teil werden zu lassen. Er rühmt dabei dankbar das Verdienst, das Moritzens feines Ohr und metrische Schulung sich um die prosodische Ausbildung der Verssprache erwarb, in die er nun

weitaus den größeren Teil der zur Vollendung mitgenommenen älteren Prosaarbeiten umgoß.

Unter diesen ist das Trauerspiel „Egmont" die älteste. Es reicht noch bis 1775 in die letzte Frankfurter Zeit zurück und Stellen daraus waren Goethe damals Ausdruck der Empfindung über die bedeutungsvolle Wendung seines Geschickes. Durch die ganze Zeit seiner Weimarer Amtsführung hatte sich das Stück hingezogen, ohne recht zum Abschluß gelangen zu können. Erst während seines zweiten römischen Aufenthaltes (Juni-August 1787) erfolgte die letzte Ausarbeitung, deren italienische Spuren schon äußerlich die Jambensprache des sonst in Prosa verbliebenen Stückes verrät. Graf Egmont, Prinz von Gaure, ist als Opfer des Albaschen Schreckensregiments in den Niederlanden (1568) eine historisch sehr bekannte Persönlichkeit. Während der diplomatische Wilhelm von Oranien durch rechtzeitige Entfernung einem gleichen Schicksal entging, verblieben Egmont und Graf Horn im Vertrauen auf ihre gerechte Sache in der Heimat und lieferten sich so selbst ihrem Henker in die Hände. Für den historischen Egmont mögen materielle Rücksichten auf den standesgemäßen Unterhalt seiner großen Familie in Wirklichkeit mit maßgebend gewesen sein. Goethes Egmont, der ganz allein ohne Horn hervortritt, ist lediglich der vertrauensselige, freudige Held; Liebhaber eines Bürgermädchens (Klärchen) und mit dem historischen Egmont nur durch sein Temperament verwandt. Dies lebenslustige, vornehm sinnliche Wesen, vereint mit dem Heldentum von St. Quentin und Gravelingen hat offenbar Goethe für diesen Charakter entschieden, um daran den Gegensatz einer hellen, sonnigen, arglosen Natur gegen die im Dunkeln schleichende Tücke der sie umgebenden Welt zur Darstellung zu bringen. Egmont ist dagegen völlig wehrlos. Er hat die Seele eines guten, vertrauenden Kindes. Er besitzt keinen Schein von Diplomatie und schildert seinen Abscheu davor in kräftigen Worten. Mißtrauen ist „ein fremder Tropfen in seinem Blute". Alle Herzen fallen dem Liebenswürdigen zu, sogar der Sohn seines Todfeindes wirft sich ihm zu Füßen. Daß es Mächte in der Welt giebt, die sich auch gegen dies Übermaß in der menschlichen Natur erklären, muß er nun erfahren und stampft wie ein Kind mit dem Fuße, als er sieht, daß es keine Rettung giebt. Schiller hat in seiner bekannten Rezension des Egmont in der „Jenaischen

Litteraturzeitung" (1788), die den aus Italien heimkehrenden Autor empfing, daraus das Tragische des Sujets richtig abgeleitet. Daß aber die Sache tragisch, die Person jedoch dabei völlig untragisch sein kann, hat er übersehen. Er ist daher ungerecht geworden gegen den Schluß des Dramas, das in einem süßen Traume den Genius der Freiheit in der Gestalt der Geliebten dem wackeren Helden den Kranz reichen läßt. Er hat dies versöhnliche Ausklingen eines versöhnungsbedürftigen Vorgangs einen „salto mortale in die Opernwelt" genannt und nicht bedacht, daß die Musik hier sehr am Platze ist, wo Worte die empörte Empfindung nicht mehr beschwichtigen können. So hat sich der tragischen Geschichte der völlig untragischen Gestalt des Heilandes, wie schon früher bei Klopstock betont werden mußte, am vollkommensten die Musik bemächtigt. Kein Zufall ist es, daß der größte Tongenius im Publikum des Dramas, Beethoven, sich der Aufgabe angenommen und in seiner Egmont-Musik glänzend gelöst hat. Goethe ließ mit bewunderungswürdiger Langmut Schiller gewähren, als dieser später das Stück tragisch theatralisch zusammenstrich; war aber froh, als die alte Form auf den Bühnen wieder Fuß faßte.

„Iphigenie auf Tauris", in ihrer prosaischen Grundform ein Produkt der Weimarer Zeit, aber auch erst in Italien (Rom Winter 1786/87) nach manchen unbefriedigenden früheren Versuchen in die jetzige Gestalt gegossen, kann im Kerne eine Aufhebung des tragischen Grundgedankens im „Egmont" genannt werden. Der helle, reine Sinn der vor frevelhaftem Opfer ins Barbarenland geflüchteten Griechin, ihr offenes, edelmütig vertrauendes Herz schafft rings um sie her eine ihr gemäße Welt. Sie triumphiert über die Mordlust barbarischer Blutgier, ja über die Rache der verschmähten Liebe des Königs durch die sittigende, versöhnende Macht ihres heilig menschlichen Wesens. Die listigen Anschläge des diplomatischen Pylades scheitern. Ihre Ehrlichkeit gelangt zum Ziele, ihm und dem Bruder und sich selbst Freiheit und Heimkehr ins Vaterland zu erwirken. Ja, Iphigenie vermag mehr. Diese reine, gotterfüllte Seele ist vom fluchbeladenen Stamme der Tantaliden, in dem sich Verbrechen und Schande unabsehbar forterbt. Die eigene Mutter verbuhlte Mörderin des Gatten, der Bruder frevelnder Sühner der Schandthat in der Mutter Blut, von Furien der Reue und des Wahnsinns ver-

folgt: das sind die jüngsten Vertreter des Hauses, in dem einst Brüder sich ihre Kinder teuflisch zum Mahle vorsetzten, dessen Ahnherr ein Frevler gegen die Götter, zu schrecklichster Qual in den Tartarus geschleudert ward. Da zeigt nun dies fromme Herz, daß alle Schreckensgewalten der uns aufnehmenden Welt nichts über das angestammte himmlische Erbe unserer eigenen Natur vermögen. Stillen, reinen Sinns geht sie unter Haß und Fluch den ihr gemäßen Weg des Segens und der Liebe; und der göttliche Beistand bleibt nicht aus. In dem Haupte der Gerechten werden die Sünden des Stammes verziehen. Orestes genest von seinem Wahnsinn. Die Furien verlassen ihn und als Tilger des alten Fluchs, als Bürgen neuerer besserer Geschlechter steuern die Geschwister aus barbarischem Exil der heimatlichen Küste zu.

Ein dramatisches Selbstbild eigenster Art, reiht sich den beiden großen Ausschöpfungen männlicher und weiblicher Vollnatur der „Tasso“ an. Mehr als die genannten Werke ist er eine Äußerung der Weimarer Zeit vor der italienischen Reise. Auch erst wieder in Weimar nach der Rückkehr ist er endgültig gefördert und abgeschlossen worden, nachdem die Reise nur negativ an ihm geschafft hatte. Man hat „Tasso“ den „erhöhten Werther“ genannt und Goethe hat mit Billigung dieses Wortes ihn als „Fleisch von seinem Fleisch“ bezeichnet. Tasso, der krankhaft sensible Dichter am Hofe, wo nur der lang gehaßte und gemiedene Weltmann ihm schließlich Stütze bietet, ist freilich ebenso wenig Goethe in Weimar, als Werther, der hypochondrische weltschmerzliche Liebhaber Lottens, Goethe in Wetzlar ist. Ja, er ist es noch viel weniger, so daß nach all den direkten Deutungen, die stets so überflüssig sind, notwendig schließlich die auftreten mußte, daß Goethe sich eigentlich in Antonio, dem überlegenen Weltmanne habe verkörpern wollen, nicht in dem reizbaren Schwärmer Tasso. Nun hätte freilich Goethe seine Dichterglut nicht dazu hergegeben, Prinzessinnen Liebesanträge zu machen und sie ungestüm an sich zu drücken, wie Tasso im Drama. Aber dies ist auch nur ein, überdies in der Geschichte des italienischen Dichters thatsächlich vorbereitetes Motiv, um Tassos Exaltation zu einem entschiedenen Affront gegen Hof- und Weltrücksichten und somit zu einer Art von tragischem Abschluß zu führen. Daß dergleichen möglich war, hatte ja Goethe an Freund Lenz an

Ort und Stelle zu erproben Gelegenheit gehabt. Wie es möglich war, darüber belehrte ihn hinlänglich die eigene Dichternatur, die maßlos in Selbstverwerfung und Selbsterhöhung alle Wunder der Stimmung, welche ihren Gestalten zu gute kommt, an sich selber rächt. Der Mißklang, in dem die reale Welt zu dem gesteigerten Harmoniebedürfnis der Dichterseele zu stehen pflegt, noch mehr die Trübungen und Widerstände, die ihre im Guten wie im Schlimmen ausschweifende Phantasie in sie hineinträgt, endlich der stete Gegensatz des Bedürfnisses der Stimmung zu den Anforderungen der Gesellschaft: all das kannte unser Dichter nur zu wohl aus eigener Erfahrung. Wenn er selbst äußerlich darüber hinauskam und in jenem Panzer geheimrätlicher Kälte die Gluten der Dichterbrust verschließen lernte, so ist deshalb Antonio im Drama noch nicht sein Spiegelbild. Ihm lag daran, das Problem der Auseinandersetzung zwischen Dichter und Weltmann, das, wie wir bei Klinger sahen, als ein Restbestand des „Sturmes und Dranges" übrig geblieben war, so allseitig auszuschöpfen, wie es ihm Bedürfnis bei allen großen Fragen des Daseins blieb. Diese Auseinandersetzung vollzog sich in ihm selbst, wie er es in den beiden Persönlichkeiten Tassos und Antonios auseinanderlegte. Aber damit war er nicht gemeint, ausschließlich auf Antonios Standpunkt überzutreten, der den unglücklichen Dichter „in der Not nicht lassen will": „Und wenn es dir an Fassung ganz gebricht, so soll mir's an Geduld gewiß nicht fehlen". Goethe blieb Tasso in dem unselig seligen Berufe: „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide." Aber ihn mahnte zur rechten Zeit auch wieder Antonio in sich: „Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst, vergleiche dich! Erkenne was du bist."

Goethe hatte das Erscheinen der drei erörterten Dramen im Rahmen der Sammlung seiner Schriften geplant, die er 1787 bei Georg Joachim Göschen herausgab. Hier bildet „Iphigenie" (1787) mit „Clavigo" und „Geschwistern" den dritten, „Egmont" (1788) mit „Claudine" und „Erwin" den fünften, „Tasso" (1790) mit dem Singspiel „Lila" den sechsten Band. Den siebenten Band eröffnete (1790) „Faust, ein Fragment". Wie wenig in Italien zu dem Urbestande der größten Goetheschen Dichtung hinzugekommen ist, aber auch wie tiefgreifend im Sinne der dort erlangten Stielreife die daran geübte Umbildung gewesen ist,

können wir jetzt seit der Auffindung der ältesten Gestalt des Faust[1]) in der Abschrift des Weimarischen Hoffräuleins von Göchhausen genau feststellen. Wir wollen jedoch gerade dieses Werk Goethes nicht in der abgerissenen Weise, in der es erschien, uns vergegenwärtigen, sondern es uns nach seinem großartigen Zusammenhang für den Zeitpunkt aufsparen, wo es in beiden Teilen fertig vorlag. Dies trat erst mit dem Schluß des gewaltigen Dichterlebens ein, durch welches es sich wie ein oberstes, stets neu gestaltetes Thema geheimnis- und deutungsvoll hindurchzieht.

Das Publikum empfing den Dichter, der in so imponierend neuer Gestalt ans Licht trat, mit dem geraden Gegenteil des früheren ausschließlichen Interesses, absolut teilnahmlos. Schon in Rom hatte die „Iphigenie" das enttäuschte Kopfschütteln derer hervorgerufen, denen Goethe in „Werther" aufging. Maler Müller hatte wieder etwas im Stil des „Götz von Berlichingen" erwartet. Nach der süßen Gewohnheit gerade der litterarischen öffentlichen Meinung in Deutschland ist jeder Schriftsteller gehalten genau nach dem Modell fortzuwirken, mit dem er zuerst aufgetreten ist. Die Art, in der Goethe sich proteusartig fortwährend umbildete, begegnete der Voreingenommenheit dieses Anspruchs zugleich mit der ganz entgegengesetzten Tendenz der Zeit, die nunmehr über den „Höfling" und „Fürstenknecht" rücksichtslos den Stab brach. Aus der menschlichen Hoheit und Seelentiefe der neuen Dichtung entnahm man verdrießlich nur die eigene Kleinheit und Oberflächlichkeit, entlud aber diese Empfindung in dem Vorwurf aristokratischer Kälte und Unvolksmäßigkeit. Man verstand sie nicht und lehnte sie ab. Selbst der Faust hatte eine sehr beschränkte Gemeinde philosophischer Geister, die lernend und sich versenkend an dem großartigen Torso allmählich heranreiste. An das Theater konnten diese Dinge nur sehr mühsam, vereinzelt und spät (Tasso erst nach 17 Jahren) gelangen, obwohl gerade damals (1791) ein ständiges Hoftheater in Weimar eingerichtet wurde, dessen Leitung Goethe übernahm. Es war dies die einzige feste Amtspflicht, die Goethe nach seiner Rückkehr beibehielt. Der Herzog entlastete ihn vollständig in der Form, daß Goethe in äußerer Fühlung mit den Geschäften (namentlich den Angelegenheiten der

1) Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Göchhausenschen Abschrift herausgegeben von Erich Schmidt. 1887.

Kunst und Wissenschaft) blieb, jederzeit als Stellvertreter des Herzogs im Staatsrat erscheinen und die Geschäfte, wann es ihm beliebte, in dem ihm zusagenden Umfange wieder aufnehmen durfte. Seine Theaterleitung hat Goethe bis zu ihrem, später zu berührenden bitteren Abschluß, traurige Erfahrungen genug gebracht. Hof und Publikum zeigte sich in der „klassischen Periode“ unserer Litteratur genau so wie zu allen übrigen Zeiten und legte für bürgerliche Lust- und Rührstücke, Operetten u. dgl. seinen gewöhnlichen ausschließlichen Geschmack an den Tag. Goethe scheint sich in seiner Weise damit auseinandergesetzt zu haben, indem er die große Begebenheit der Zeit, die Revolution, für den Stil der Repertoirestücke ausnutzte. Man hat ihm dies sehr verdacht. Die drei Stücke aus den Jahren 1791 und 1793 „Der Großkophta“ „Der Bürgergeneral“ und „Die Aufgeregten“ (letzteres in manchen Teilen unausgeführt) bilden seit jeher die partie honteuse in Goethes Werken für die große Zahl derer, bei denen unter allen Umständen in der Politik die Gemütlichkeit aufhört. Das ist im hohen Grade unbillig gegen Goethe, der berechtigt war seine einzigartige und in schwerem Selbstkampf errungene geistige Position selbst dieser großartigsten Zeiterscheinung gegenüber nicht aufzugeben. Es ist unbillig gegen die genannten Werke, die — mit vollem Nachdruck sei es gesagt — echt Goethisch in Feinheit der Grundauffassung und Grazie der Darstellung mit hoher psychologischer Meisterschaft ihr Thema erschöpfen. Der „Großkophta“ ist angeregt durch den bekannten Halsbandschwindel, der sich an die Person der französischen Königin herandrängte und in den auch der berüchtigte Wundermann der Zeit „Graf Cagliostro“ (Balsamo) hineingezogen war. Goethe hatte schon in Palermo, bei der Familie dieses merkwürdigsten aller Schwindler, Nachforschungen über ihn angestellt. Lavater war in Straßburg durch die Art, wie dieser „conte di rostro impudente“ das Heiligste in den Dienst seiner Charlatanerie stellte und eine eigentümliche Großheit der Gesinnungen mit seinem Industrierittertum zu verbinden wußte, sein überzeugter Anhänger geworden. Er schrieb ihm übernatürliche Kräfte zu und suchte auch Goethe zu überzeugen. Goethe schildert ihn im Drama, wie er sich Lavater gegenüber äußert: „immer ein merkwürdiger Mensch. Und doch Stocknarr, mit Kraft und Lump so nah verwandt . . . solche Menschen lassen Seiten der Menschheit sehen, die im gemeinen

Gange unbemerkt bleiben." Das der Zeit so gemäße aus der „Zauberflöte" bekannte ägyptische priesterhafte Kulissenwerk des Illuminatentums ist dabei wirkungsvoll verwendet. Goethe dachte lange daran, eine Oper daraus zu machen, vielleicht auch um die schlechte Gesellschaft des Stückes in ein milderes, minder realistisches Licht zu rücken. „Der Bürgergeneral" und „Die Aufgeregten" schildern die Stürme im Wasserglase, die den großen Pariser Sturm nachahmten. In der Person eines Abkömmlings von Holbergs „Politischem Kannegießer" persifliert er köstlich das demokratische Philistertum. „Gräfin" und „Hofrat" geben im Anfange des dritten Akts jenen Adel und Bürgertum menschlich verknüpfenden Gesinnungen Ausdruck, die Goethe selbst charakterisierten. In den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" kam er nochmals eindringlich darauf zurück. Sein abschließendes Votum aber gab er, wie wir sehen werden, erst in der „Natürlichen Tochter".

Die Revolutionsereignisse berührten Goethe insofern noch persönlich, als er auf des Herzogs Betreiben an dem Sommerfeldzug in der Champagne 1792 teilnahm und die Belagerung von Mainz 1793 mitmachte. Über beide Ereignisse seines Lebens berichtet er selbst. Die furchtbare Katastrophe des Jahres 1793, der Pariser Königsmord und seine Folgezustände, gaben seinen schwärzesten Anschauungen über die Revolution Recht. Die losgebundene Tierheit im Menschen entsetzte ihn. „Eine glückliche Fügung" hatte ihm damals den „Reineke Fuchs" in der Gottschedschen Prosabearbeitung (1752) in die Hände gespielt. „Es war ihm nun wirklich erheiternd, in diesen Hof- und Regentenspiegel zu blicken; denn wenn auch hier das Menschengeschlecht sich in seiner ungeheuchelten Tierheit ganz natürlich vorträgt, so geht doch alles wo nicht musterhaft, doch heiter zu, und nirgends fühlt sich der gute Humor gestört." Er bearbeitete in der ersten Hälfte des Jahres 1793 in zwölf Gesängen das alte niederländische Gedicht, „das in Goethes glücklichen Hexametern auf eine eigentümliche Weise mehr den Deutschen angehört" (Herder). Er schaltete die viel angeschwärzten Verse ein: „Hielt doch jeder sein Weib und die Kinder in Ordnung — wüßte sein trotzig Gesinde zu bändigen, könnte sich stille — wenn die Thoren verschwenden, in mäßigem Leben erfreuen! — Aber wie sollte die Welt sich verbessern? Es läßt sich ein jeder — alles zu und will

mit Gewalt die andern bezwingen — und so sinken wir tiefer und immer tiefer ins Arge."

Durch die Freimütigkeit, mit der Goethe seinen bald als nur zu begründet erwiesenen Ansichten über die Revolution Ausdruck und Gestalt verlieh, verdarb er es vollends mit dem Publikum. Er hat dessen Gunst auch niemals wieder gewonnen und ist bei all seinem Ruhme zu aller Zeit der Dichter der oberen Zehn unter tausend Geistesgeschäftigen geblieben. Damals entfremdete er sich freilich auch viele Näherstehende. Verschiedene Ursachen fanden sich zusammen, ihn zu isolieren und völlig auf sich selbst zurückzuweisen. Seine Abneigung gegen die repräsentativen und geistigen Fesseln einer Standesehe ließen ihn nach seiner Rückkehr aus Italien zu dem Ausweg einer Gewissensehe greifen. Christiane Vulpius, die Schwester des als Verfasser des einst verschlungenen Räuberromans „Rinaldo Rinaldini" bekannten Litteraten, erregte (Herbst 1788) Goethes Aufmerksamkeit durch Überreichung einer Bittschrift im Parke. („Ich ging im Walde — so für mich hin — und nichts zu suchen — das war mein Sinn.") Sie gewann seine Neigung in dem Grade, daß er sie zur Hausgenossin machte, nachdem sie ihm einen Sohn (August) geboren, später (1806) auch die Ehe mit ihr legitimierte. Den Zauber der neuen Häuslichkeit im Gegensatz gegen die Kläffereien der Welt atmen die „Römischen Elegien", trotz ihres italienischen Hintergrunds erst damals entstanden: das vollkommenste moderne Seitenstück zu dem Triumvirate römischer Elegiker (Catull, Tibull, Properz), das durch seinen Hinblick auf die Ruinen der großen Vergangenheit in Rom noch seine besondere elegische Weihe erhält. Auch in die, während eines neuen italienischen Aufenthalts in Venedig (Frühjahr 1790) entstandenen „Epigramme" wirkt noch die freie erotische Stimmung jener Zeit mit der Neigung zu ungescheuter Aussprache persönlichster Anschauungen und Urteile (über die Sprödigkeit der deutschen Sprache für den Dichter, Lob seines kleinen Fürsten) stachelnd hinüber. Was Goethe durch eine Lebenskunst ohnegleichen von Anbeginn an hintanzuhalten bemüht war, dem verfiel er in jenen Jahren doch. Er geriet in Streit mit der Welt. Persönlich sah er sich geächtet, gemieden wegen eines Schrittes, der seiner Sittlichkeit im Grunde nur Ehre macht, der, wie man sich auch stellen möge, der einzig angemessene unter den exzeptionellen Verhältnissen seines Geistes

war. Goethe in einer Durchschnittsehe gar mit einer ihn geistig ausspielenden Frau gewährt eine weit weniger befriedigende Vorstellung als im Verhältnis zu der „ungebildeten Person", die er liebte, die ihm ganz ergeben war. Goethe war auch hier unter den ungerechten verworrenen Anmutungen der Welt selbständig und klar vorgegangen. Aber es schmerzte ihn doch zu sehen, wie Herzen, die er sich fest verbunden geglaubt, im allgemeinen Zuge ihn kalt im Stich ließen. „Eine Liebe hatt' ich, sie war mir lieber als alles! — Aber ich hab' sie nicht mehr! 'Schweig und ertrag den Verlust!'" Es ist die innige Beziehung zu Frau von Stein, deren Auflösung hier anklingt.

Der Bruch in seinem Lebensverhältnis schien ein Analogon finden zu wollen in seiner geistigen Existenz. Goethes naturwissenschaftliche Bestrebungen fingen gerade damals an sich zu abgeklärten Erkenntnissen zu erheben. Das vielfältig und treu im einzelnen Beobachtete auf dem Gebiete organischen Lebens schloß sich zu der schönen Einsicht zusammen, die er 1790 zunächst in der Schrift „Metamorphose der Pflanze" wissenschaftlich darlegte. Es ist die Überzeugung von der Einfachheit der wirkenden Natur, die in all der verwirrenden Formenfülle der Pflanzen immer nur den gleichen Blatttrieb tausendgestaltig neu modifizierend durchführt: es ist die Erkenntnis von der Kontinuität der Umbildungen in der Natur, die ihn über Linnés Schematismus der Botanik hinausführte. „Freudig war vor vielen Jahren — eifrig so der Geist bestrebt — zu erforschen, zu erfahren, — wie Natur im Schaffen lebt. — Und es ist das ewig Eine, — das sich vielfach offenbart; — klein das Große, groß das Kleine, — alles nach der eignen Art. — Immer wechselnd, fest sich haltend, — nah und fern und fern und nah; — so gestaltend umgestaltend — zum Erstaunen bin ich da." So konnte er freudig nach vielen Jahren am Abschluß dieser morphologischen Untersuchungen im Hinblick auf den ersten Erkenntniskeim ausrufen. Und er benutzte das Motto aus Hiob: „Siehe, er geht vor mir über, ehe ich es gewahr werde, und verwandelt sich, ehe ich's merke." Eine blitzartige Erleuchtung, als er in Venedig an der Lagune stehend einen tierischen Schädel angeschwemmt fand, wies ihn auf das rudimentäre Vorhandensein des stets geleugneten tierischen Kieferzwischenknochens (os intermaxillare) beim Menschen. Die Ökonomie der Natur zu verfolgen, mit der sie organisch ausgleichend

das Übermaß einer Bildung durch Verkümmerung einer anderen im Gleichgewicht hält, ist sein Hauptgeschäft bei der Beobachtung der „Metamorphose der Tiere“. „Denn so hat kein Tier, dem sämtliche Zähne den obern — Kiefer umzäunen, ein Horn auf seiner Stirne getragen, — und daher ist den Löwen gehörnt der ewigen Mutter — ganz unmöglich zu bilden und böte sie alle Gewalt auf.“ Die poetische Einkleidung seiner Grundgedanken in die ihm damals so geläufige elegische Form hatte er zuerst bei der „Metamorphose der Pflanzen“ versucht, „um wohlwollende Gemüter zur Teilnahme zu locken“. In zartem Symbol läuft dies sinnige Gedankenspiel auf persönliche Verhältnisse hinaus, „wie aus dem Keime der Bekanntschaft — nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß — Freundschaft sich mit Macht in unserm Innern enthüllte, — und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.“ „Höchst willkommen war dies Gedicht der eigentlich Geliebten, welche das Recht hatte die lieblichen Bilder auf sich zu beziehen.“ Christiane war die treue Gehilfin bei seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten; an sie wendet sich das Gedicht. Leider blieb es jedoch bei dieser Anerkennung aus sich selbst im Bewußtsein der eigenen Aufklärung. Goethe hat uns die Geschichte des Kampfes seiner morphologischen Prinzipien, die jetzt verzerrt und ins Maßlose übertrieben die Welt beherrschen, unter der Rubrik „Verfolg“ als Anhang zur „Metamorphose der Pflanzen“ ausführlich selbst geschildert: den persönlichen Gegensatz, der dem Dichter wehren wollte, als Forscher aufzutreten und den sachlichen, der dem Verständnis des von ihm rein und klar Geschauten sich geflissentlich und phrasenhaft verschloß „Zu meiner Art mich auszudrücken, wollte sich niemand bequemen. Es ist die größte Qual nicht verstanden zu werden, wenn man nach großer Bemühung und Anstrengung sich endlich selbst und die Sache zu verstehen glaubt; es treibt zum Wahnsinn, den Irrtum immer wiederholen zu hören, aus dem man sich mit Not gerettet hat, und peinlicher kann uns nichts begegnen, als wenn das, was uns mit unterrichteten, einsichtigen Männern verbinden sollte, Anlaß giebt zu einer nicht zu vermittelnden Trennung.“ — „Nirgends wollte man zugeben, daß Wissenschaft und Poesie vereinbar seien. Man vergaß, daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe; man bedachte nicht, daß nach einem Umschwung von Zeiten beide sich wieder freundlich, zu beiderseitigem Vorteil auf höherer Stelle gar wohl wieder begegnen könnten.“

In diese Not, die durch den Mißerfolg der später zu erörternden optischen und chromatischen Resultate verschärft wurde, fiel ein „glückliches Ereignis". „Gerade sie — erzählt er — gab den Anlaß zu einem der höchsten Verhältnisse, die mir das Glück in späteren Jahren bereitete. Die nähere Verbindung mit Schiller bin ich diesen Erscheinungen schuldig, sie beseitigten die Mißverhältnisse, welche mich lange Zeit von ihm entfernt hielten."

Jahrelang schon gingen die beiden großen Antipoden in gleichem Kreise neben einander her, berührten sich vielfach gesellschaftlich, ohne einander geistig zu begegnen. Von dem üblen Eindruck, den nach seiner Rückkehr aus Italien neben Heinses künstlerischer Aufstutzung abstruser Denkweisen besonders Schillers „kraftvolles aber unreifes Talent" auf Goethe gemacht hatte, war schon die Rede. „Don Karlos" war nicht geeignet, ihm Schiller näher zu bringen. Sein Aufsatz über Anmut und Würde (1793) war ebensowenig ein Mittel ihn zu versöhnen. Schiller behandelt da die Natur geringschätzig. Im neuen Besitz der Kantischen Philosophie, „im höchsten Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung, war er undankbar gegen die große Mutter, die ihn gewiß nicht stiefmütterlich behandelte. Anstatt sie selbständig, lebendig vom Tiefsten bis zum Höchsten, gesetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er sie von der Seite einiger empirischen menschlichen Natürlichkeiten. Gewisse harte Stellen sogar konnte Goethe direkt auf sich deuten, sie zeigten sein Glaubensbekenntnis in einem falschen Lichte." Darin nun ging Goethes Vermutung wohl nicht fehl. Schiller sah mit geheimem Groll diesen Liebling der Natur und des Schicksals vor sich stehen, der ihn immer nur daran erinnerte, was ihm fehlte und was er hatte entbehren müssen. Aber in diesem Groll steckte kein Neid, sondern die sich vor der bedingungslosen Hingabe an den ergänzenden Genius noch hartnäckig sträubende selbständige Individualität. „Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir nun einmal im Wege . . .", schreibt er an Körner. „Öfter um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen. Er hat auch gegen seine nächsten Freunde keinen Moment der Ergießung; er ist an nichts zu fassen . . . Er besitzt das Talent die Menschen zu fesseln und sich verbindlich zu machen; aber sich selbst weiß er immer frei zu erhalten. Er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben . . . Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um

sich herum aufkommen lassen ... Ich könnte seinen Geist umbringen und ihn von Herzen lieben." Da ergab sich an unerwartetem Punkte mit einem Male Gelegenheit, ihn zu fassen. Und wen Schiller einmal angezogen hatte, den ließ er nicht wieder los.

Nach einer Sitzung der naturforschenden Gesellschaft in Jena, wo sich die beiden einmal getroffen hatten, entspann sich ein Gespräch, als sie zufällig beide zugleich herausgingen. Schiller äußerte sein geringes Verhältnis zu „einer so zerstückelten Art die Natur zu behandeln". Goethe fiel ihm lebhaft bei und führte aus, „daß sie den Eingeweihten selbst vielleicht unheimlich bleibe, daß es doch wohl noch eine andere Weise geben könnte, die Natur nicht gesondert und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend darzustellen". Das Gespräch lockte ihn in Schillers Haus. Wir lassen Goethe erzählen: „Da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor und ließ mit manchen charakteristischen Federstrichen eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme und entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee." Ich stutzte verdrießlich einigermaßen; denn der Punkt, der uns trennte, war dadurch aufs strengste bezeichnet. Die Behauptung aus Anmut und Würde fiel mir wieder ein, der alte Groll wollte sich regen; ich nahm mich aber zusammen und versetzte: „Das kann mir lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.""

Schiller „erwiderte darauf als ein gebildeter Kantianer", der die Inkongruenz dessen, was vor aller Erfahrung liegt und wodurch Erfahrung erst möglich wird, zu allen möglichen Daten der Sinnenwelt lebendig erfaßt hat. Allein er hatte Lebensklugheit und Lebensart. Auch gedachte er für eine Zeitschrift, die er damals herausgab, die als Sammelplatz der ersten Arbeiten unserer Klassiker einzig dastehenden Horen, Goethes Teilnahme zu gewinnen. Der erste Schritt war gethan. Schillers junge Gattin, Goethe von Kindheit an lieb und wert, der berühmte von uns schon für die allgemeine Charakteristik ausgenutzte Brief Schillers an Goethe vom 23. August 1794 thaten das Weitere, „durch den größten vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt einen

Bund zu besiegeln, der ununterbrochen gedauert und — nach Goethes bescheidener Schätzung — für uns und andere manches Gute gewirkt hat".

Inzwischen müssen wir Schillers Leben und weitere Ausbildung in diesem Zeitraume besonders nach der philosophischen Seite hin, die für Goethe nach seinem Geständnis fruchtbar genug werden sollte, nachzuholen suchen. Wir haben den Dichter des „Don Karlos" auf dem Wege verlassen, der ihm durch diese dramatische Arbeit besonders nahe gerückt war, der historischen Forschung. Die Fühlung mit der Poesie erhält in jener Zeit bei ihm fast nur jene an der äußersten Grenze zum Wirklichkeitsbericht stehende Gattung der Zeitnovelle, die als „wahre Geschichte" mehr stofflich interessieren, als formal fesseln und geistig erheben will. Gleichwohl erreichte es Schiller durch jene künstlerische Reserve der Darstellung, die nur durch Thatsächliches wirkt, aber in der Verkettung und Beleuchtung des Ganzen gerade die höchsten Effekte erzielt, auch hier auf seiner Höhe zu bleiben. Heinrich von Kleist hat ihm diese novellistische Kunst abgelernt, welche die dem dramatischen Dichter besonders gemäße zu sein scheint. Mit dem „Verbrecher aus verlorener Ehre" in der „Thalia" 1785) hatte Schiller den ersten Versuch dieser Art gemacht, dessen Verdienst recht hervortritt, wenn man ihn mit der später (1787) erschienenen weitläuftigen Darstellung der Verbrecherlaufbahn des Sonnenwirtssohnes in Abels „Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben" vergleicht. Ihm an die Seite stellt sich in der Knappheit seiner ergreifenden Exposition „Das Spiel des Schicksals" (1789 in Wielands „Merkur"). Der so jähem Glückswechsel und furchtbarer Seelenmarter ausgesetzte fürstliche Günstling ist der württembergische Oberst Rieger. Die Notwendigkeit, die Spalten seiner „Thalia" zu füllen, hatten ihn 1786 in Dresden mit der Ausarbeitung einer ganz gewöhnlichen Zauber- und Abenteurergeschichte unmittelbar für den Druck beginnen lassen. Aber wie Schiller nichts handwerksmäßig durchführen konnte, so gestaltete er auch diesen Roman „Der Geisterseher aus den Papieren des Grafen von O**" im weiteren Verlauf durch Vertiefung des Hauptcharakters und bedeutendere Absicht der Intrigue zu der reizvollen Rätselerzählung, als die er in seiner unbeendeten Form jetzt seine Werke ziert. Schiller zog der Magierschwindel der Illuminatenzeit von der psychologischen

Seite hier ähnlich an, wie Goethe im „Großkophta“. Nur daß es hier bedeutendere Motive sind, als der Raub eines kostbaren Juwelenschmuckes, die die geheimen Leiter einer unglaublich geschickten Betrügerbande bei dem philosophischen, aber schwachen und leicht zugänglichen Prinzen vorhaben. Sein Übertritt zur katholischen Kirche ist der Abschluß der ausgeführten Teile. Weitere politische Evolutionen wären wohl gefolgt, wenn nicht seine neuen historischen Arbeiten den Autor an der Fortsetzung gehindert hätten.

Von diesen ist die erste, die „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung“ mittelbar aus dem „Don Karlos“ hervorgegangen. Schiller begann diese quellenmäßige historische Facharbeit in Weimar 1787 in ausgesprochener Absicht, um sich in den Augen der Welt vor dem üblen Ansehen der Dichtung in Deutschland als einer „geistigen Libertinage“ zu befreien und sich als einen soliden gelehrten Arbeiter für eine Professur zu empfehlen. Er hatte wohl Ursache nach seinem sturmvollen, nur wie durch Wunder stets wieder gefristeten Leben sich nach dem Hafen einer ruhigen gesicherten Existenz zu sehnen. Er hatte schon damals (Dezember 1787) in Charlotte von Lengefeld in Rudolstadt seine spätere Frau kennen gelernt, mit der er sich nach längerem Schwanken zwischen ihr und ihrer Schwester Karoline im Sommer 1789 verlobte. Im Anfang des nächsten Jahres führte er die junge Gattin heim, das größte Glück, welches ihm das Leben im Verein mit Goethes Freundschaft aufgespart hatte. Im März 1789 war er als so gut wie unbesoldeter Professor an die Universität in Jena berufen worden, der Herzog von Meiningen fügte dazu den Titel eines Hofrats, Karl August eine Pension von zweihundert Thalern, „alles was er konnte“. Der Antritt der Professur war sehr glänzend. Die Eröffnungsvorlesung „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte“, eine begeisterte Erhebung des idealen Gelehrten gegenüber dem Brotgelehrten, die Fichte später in den Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten ausführte, setzte ganz Jena in Bewegung. Schiller las fünfstündig Universalgeschichte mit einem ungeheuren Aufwand von Fleiß, da er, gezwungen sich erst in die Materien hineinzuarbeiten, jedes Kolleg vorher wörtlich ausarbeitete. Manches daraus veröffentlichte er in der „Thalia“, von wo es in seine Werke übergegangen ist:

„Über die erste Menschengesellschaft nach Anleitung der Mosaischen Urkunde“ handelt er mit Kantischer Interpretation des Sündenfalls als „Abfall des Menschen vom Instinkte, der das moralische Übel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralische Gute darin möglich zu machen“. „Die Sendung Moses“ wird dem jüdischen Gesetzgeber, als ägyptischen Thaumaturgen und berechnenden Politiker, nicht gerecht. „Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon“ verdammt die absolute Staatsidee im ersteren und erhebt Solon, der „den Staat dem Menschen dienen ließ“, und die Athener. Andere, z. T. sehr ausgedehnte historische Gelegenheitsarbeiten, so eine sehr weit geführte Geschichte der hugenottischen Unruhen vor Heinrichs IV. Thronbesteigung, finden sich in den von ihm später gemeinsam mit Woltmann herausgegebenen historischen Memoires. Die groß angelegte Geschichte des Abfalls der Niederlande geriet durch die Anforderungen der Amtsthätigkeit freilich ins Stocken. Sie blieb bei dem 1788 erschienenen ersten Bande, der bis zur Abreise der Regentin aus den Niederlanden (1567) reicht, womit Alba und die Erhebung gegen ihn erst eigentlich beginnt. Fortführende Beilagen über die Hinrichtung Egmonts und Horns (1568) und die Belagerung von Antwerpen (1584 und 1585) erschienen in der „Thalia“ und in den „Horen“. Dafür übernahm Schiller, um Geld in die Haushaltungskasse zu bringen, 1790 eine historische Buchhändlerarbeit, die aber bedeutungsvoll auf die Wiederaufnahme seiner großen dichterischen Produktion hinweist. Er lieferte für den Göschenschen Damenkalender eine „Geschichte des dreißigjährigen Krieges“, deren erste beiden Teile im Jahrgang 1791, der Schluß 1793 erschien; ausgeführt bis auf Wallensteins Tod, das weniger interessante Ende des Kriegs kompendiarisch. Die glänzende populäre Darstellung einer für unser Volk höchst kritischen Geschichtsperiode durchaus im evangelischen Sinn hat natürlich das Mißfallen der Katholiken erregen müssen, das sich bis auf den heutigen Tag in sehr scharfen Beurteilungen von Schillers Gründlichkeit und Objektivität Luft macht. (Vgl. besonders die Partie der Einäscherung Magdeburgs durch Tilly.) Schiller hat nun nichts weniger als eine kritische Studie über das absolut Thatsächliche an den Berichten über den Krieg, sondern er hat eine Erschöpfung der in ihm zu Tage tretenden Tendenzen und Persönlichkeiten beabsichtigt. Diese konnte bei einem Protestanten zumal in einer

Zeit, die den Unabhängigkeitskampf der Reichsstände gegen den Kaiser selbst noch weiterkämpfte (bayrischer Erbfolgekrieg, Fürstenbund!) nicht wohl anders ausfallen. Der außerordentliche, dem Verfasser ganz unerwartete Erfolg seiner Gelegenheitsarbeit in Norddeutschland bewies, wie lebendig dies Geschichtswerk an das Tagesinteresse rührte. Dazu kam die lebhafte poetische Teilnahme, die Schiller für den evangelischen Glaubenshelden Gustav Adolf gefaßt hatte. Er sollte der Held eines damals ernstlich ins Auge gefaßten und reiflich erwogenen modern nationalen Epos werden und hatte Friedrich den Großen, der zuerst dafür ausersehen war, vollständig aus Schillers Neigung verdrängt. Die freie Übersetzung zweier Bücher der Äneide (1791), des zweiten und des vierten (Äneas Erzählung von der Zerstörung Trojas und Didos Liebestod), waren wohl als formale Vorarbeit beabsichtigt. Bei einer Anwesenheit Bürgers in Jena war ein epischer Wettkampf an der Äneis angeregt worden. Den epischen Ton in der in Aussicht genommenen freien, aber streng jambischen Stanze treffen zu lernen, hat Schiller die Übersetzung des ihm als Epiker zweifellos sehr gemäßen römischen Nationaldichters wirklich so weit gefördert. Die Hauptabsicht aber, das deutsche Nationalepos, gelangte nicht zur Ausführung. Gerade damals trat die schwere Krankheit ein, die Schiller mahnte, alle ihm noch zugemessene Zeit und Kraft ohne weitere Experimente einzig auf dem ihm von seinem Genius zugewiesenen poetischen Felde zu verwenden.

Wie schon hervorgehoben wurde, fand sich Schiller von der Geschichte zur Dichtung auf philosophischem Wege zurück. Die große philosophische „Geburt der Zeit“, keine Meinung, sondern eine Notwendigkeit, wie ihr Vater sie mit einem Bakonschen Motto bezeichnete, die Kantische Philosophie war gerade damals (1790) in der Kritik der Urteilskraft zu dem ästhetischen Gebiete vorgerückt; nachdem sie wie ein Sturmwind reinigend und von Grund aus erneuend über das erkenntnistheoretische und ethische Territorium mit ihren theologischen und politischen Dependancen hingefahren war. Es scheint, daß dies Schiller dem Königsberger Philosophen zuerst nahe gebracht hat, nachdem Körner, ein eifriger Kantianer, dies in Dresden noch vergebens versucht hatte. Er hatte schon durch sein Lehramt Veranlassung dazu. Durch kollegiale Mißgunst und Eifersucht war er in seiner Professur, die er im guten Glauben als historische angetreten hatte, auf das allgemein

philosophische Gebiet verwiesen worden. Da der Zudrang der Studenten, sobald es an den für ihn damals sehr wichtigen Punkt des Zahlens ging, sehr bald nachließ, nahm er es weniger ernst mit seiner wissenschaftlichen Lehrthätigkeit. Um sich so leidlich wie möglich damit abzufinden, warf er sich auf das ihm gemäßeste Lehrgebiet, die Ästhetik. Hier trat ihm nun Kant als wichtigste neue Erscheinung entgegen. Beim Versuch, sich mit ihr auseinanderzusetzen, nahm sie ihn gänzlich gefangen.

Gleichwohl war es kaum die ästhetische Belehrung vornehmlich, die Schiller so ausschließlich zu Kant hinzog, daß sein ganzes geistiges Wesen von nun an in ihm aufging und er für Kants Geisteswerk in dessen Einwirkung auf die Welt zweifellos mehr gethan hat, als der Meister selbst. Schiller war der Paulus des Kantischen Wortes. Ein Diener, so scharf und schneidig, so gesandt an alle Welt wie der Heidenapostel, der das Schwert der Kirche trägt. Was Schiller trieb, mußte wohl ähnlich tief von innen wirken, wie bei dem Bekehrten auf dem Wege gen Damaskus. In der That, es war wohl die größte Erleuchtung, die gerade Schillers Geiste am Ende des Studiums der „Kritik der reinen Vernunft" und noch entschiedener in der prophetisch mahnenden „Kritik der praktischen Vernunft" aufgehen mußte. Er gewann seinen Glauben wieder, den Glauben an das Ideal, an den Wert der Menschheit, den er in dem dumpf ergebenen Abschlußgedichte seiner enttäuschten ersten Periode, dem großen Gedichte „Resignation" verzweifelt eingesargt hatte. „Drei Worte nenn' ich euch inhaltschwer, — sie gehen von Mund zu Munde, — doch stammen sie nicht von außen her, — das Herz nur giebt davon Kunde. — Dem Menschen ist aller Wert geraubt, — wenn er nicht mehr an die drei Worte glaubt." Diese drei Worte sind die strahlenden Ergebnisse der mühsamen Forschung in den Schachten der „transscendentalen Analytik": die Rettung der Freiheit im „intelligiblen Charakter", die unnachsichtlichen Forderungen des Pflichtrufs im „kategorischen Imperativ" mit ihren durch keinen „Verstand der Verständigen" jemals hinwegzudisputierenden Aussichten auf Gott und Unsterblichkeit. „Und ob alles im ewigen Wechsel kreist — es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist"! Diese drei Glaubensworte konnte er nun den „Worten des Wahns" siegreich entgegensetzen, die man „bedeutungsschwer im Munde der Guten und Besten" hört: „Sie schallen vergeblich, ihr Klang ist

leer, — sie können nicht helfen und trösten. — Verscherzt ist dem Menschen des Lebens Frucht, — so lang er die Schatten zu haschen sucht." Auch er hatte die Schatten zu haschen gesucht. Er hatte nicht bloß poetisch in den „Göttern Griechenlands" die „goldene Zeit" beklagt, die er mit Rousseauscher Schwärmerei noch im „Posa" politisch konstruieren wollte. Er hatte geglaubt, „daß das buhlende Glück sich dem Edeln vereinigen werde", und hatte sich in der „Resignation" mit der „Hoffnung auf dies Glück" statt seines Genusses trostlos abfinden lassen müssen. Er hatte an so manche „tönende Worte" geglaubt, in dem die „Wahrheit dem ird'schen Verstand zu erscheinen" vorgab. Nun wußte er dem Edlen seine Stelle zu geben in seiner Sehnsucht nach dem Rechten, dem Guten, dem Wahren: „Er ist ein Fremdling, er wandert aus — und suchet ein unvergänglich Haus." „Drum edle Seele entreiß dich dem Wahn, — und den himmlischen Glauben bewahre! — Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahn, — es ist dennoch das Schöne, das Wahre! — Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor; — es ist in dir, du bringst es ewig hervor"

Wie aber der ganze Mensch in Schiller durch Kant erneuert und seiner selbst gewiß ward, so ist es vornehmlich der dichtende Künstler, der an ihn selbständig anknüpfte. Zunächst theoretisch in einer Reihe von ästhetischen Abhandlungen, die in den Jahren 1793—1796 teils in der Fortsetzung von Schillers alter Zeitschrift der „Neuen Thalia", von 1795 an in den „Horen" erschienen. Ihnen steht bedeutungsvoll entscheidend der schon bei Goethe öfters berührte große Aufsatz über „Anmut und Würde" voran. Man kann als die Summe seines Inhalts das Bestreben hinstellen, das Schöne in seiner moralischen Erscheinung zu bestimmen. Freiheit im Nachgeben gegen die Natur, wodurch ihr ein harmonisches Maß wird, erzeugt Anmut; Unterwerfung der Natur unter das höhere Gebot der Pflicht giebt Würde. Das Verständnis des reinen Prinzips der Moral hatte er „dem unsterblichen Verfasser der Kritik zu verdanken". Aber etwas schreckte den Dichter von seinem schroffen Ausdruck in den Axiomen der „praktischen Vernunft" zurück. „In der Kantischen Moralphilosophie ist die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davor zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finsteren und mönchischen Ascetik die moralische Vollkommenheit zu suchen." Der

„heitere und freie Geist des großen Weltweisen“ mußte einem verkehrten schlaffen Zeitalter gegenüber vielleicht so verfahren. „Er war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solons noch nicht wert und empfänglich schien.“ „Womit aber haben die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für die Knechte sorgte?“ „Durch die imperative Form des Kantischen Moralgesetzes mußte die Menschheit angeklagt und erniedrigt werden, das erhabenste Dokument ihrer Größe zugleich die Urkunde ihrer Schwäche sein.“ Es erhielt dadurch „den Schein eines fremden und positiven Gesetzes — einen Schein, der durch des Menschen radikalen Hang, demselben entgegen zu handeln (wie Kant ihm schuld giebt) schwerlich vermindert werden dürfte!“ Man ersieht vielleicht schon hieraus, wo Schiller hinaus will. Der Dichter, als Sachwalter der Menschheit, als Verkünder des Wahren in der Form der Schönheit wehrt sich noch gegen den philosophischen Richter, der dem Menschen als Sinnenwesen die freie Neigung zum Guten abspricht. Das „radikal Böse“ im menschlichen Willen, das nach Kant nur durch eine immerwährende entschlossene Gegenwehr des sittlichen Menschen im Zaume gehalten, niemals aber bis zur fehllosen Heiligkeit vernichtet werden könne, die Pflicht aus Pflicht und unter keiner Bedingung aus Neigung: das erniedrigt die Menschheit in seinen vollkommenheitsdurstigen Blicken, es entfernt „alle Grazien“ d. h. die lebendige Schönheit von ihren Handlungen. Schiller hat analog mit dem Philosophen Joh. Gottl. Fichte (1765—1814), der damals (1794) nach Jena kam, den Ausweg aus diesem Dilemma gesucht. Hierbei war ihm Kant selbst behilflich, der in der nächsten Veröffentlichung (der zweiten Ausgabe seiner Schrift über die Vernunftreligion) mit sichtlicher Freude den Zutritt eines solchen Schülers anmerkt und da er mit Schiller „in den wichtigsten Prinzipien einig ist, auch in diesem keine Uneinigkeit statuiert“. „Die Majestät des Gesetzes (gleich dem auf Sinai) flößt Ehrfurcht ein (nicht Scheu, welche zurückstößt, auch nicht Reiz, der zur Vertraulichkeit einladet); welche Achtung des Untergebenen gegen seinen Gebieter, in diesem Falle aber, da dieser in uns selbst liegt, ein Gefühl des Erhabenen unserer eigenen Bestimmung erweckt, was uns mehr hinreißt als alles Schöne. Aber die Tugend, d. i. die fest gegründete Gesinnung, seine Pflicht genau zu erfüllen, ist in ihren Folgen auch wohlthätig, mehr wie alles, was Natur oder

Kunst in der Welt leisten mag; und das herrliche Bild der Menschheit, in dieser ihrer Gestalt aufgestellt, erstattet gar wohl die Begleitung der Grazien, die aber, wenn von Pflicht allein die Rede ist, sich in ehrbietiger Entfernung halten. Wird aber auf die anmutigen Folgen gesehen, welche die Tugend, wenn sie überall Eingang fände, in der Welt verbreiten würde, so zieht alsdann die moralisch-gerichtete Vernunft die Sinnlichkeit (durch die Einbildungskraft) mit ins Spiel. Nur nach bezwungenen Ungeheuern wird Herkules Musaget, vor welcher Arbeit jene guten Schwestern zurückbeben." So Kant an der bezeichneten Stelle.

Schiller hat den sich hier aufthuenden Grundgegensatz „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden", die nur der Gott vereinigen kann, in dem großen philosophischen Gedichte „Das Ideal und das Leben" (ursprünglich das „Reich der Schatten") zum Ausgleich gebracht. „Wenn ihr in der Menschheit trauriger Blöße — steht vor des Gesetzes Größe — wenn dem Heiligen die Schuld sich naht, — da erblasse vor der Wahrheit Strahle — eure Tugend, vor dem Ideale — fliehe mutlos die beschämte That. — Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen: — über diesen grauenvollen Schlund — trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen, — und kein Anker findet Grund. Aber flüchtet aus der Sinne Schranken — in die Freiheit der Gedanken, — und die Furchterscheinung ist entflohen, — und der ewige Abgrund wird sich füllen; — nehmt die Gottheit auf in euren Willen, — und sie steigt von ihrem Weltenthron. — Des Gesetzes strenge Fessel bindet — nur den Sklavensinn, der es verschmäht; — mit des Menschen Widerstand verschwindet — auch des Gottes Majestät." Hier ist im Kerne schon die ganze Fichtesche Philosophie enthalten, die uns bald in der „Romantik" noch grundlegend näher treten wird. Man sieht deutlich in diesem springenden Punkte den Gegensatz in der Weiterbildung der Kantischen Anregung, die am Schlusse in der großartigen Apotheose des triumphierenden Herkules nochmals hervortritt. Als tragischem Dichter mußte ihm dieser Gedankenkreis besonders wichtig sein, der die Aufschlüsse über unsere innige Teilnahme am tragischen Geschick abgiebt. Wir sehen ihn demnach auch breit zur Geltung gelangen in den Schriften „Über das Pathetische" (Umarbeitung einer Interpretation des Kantischen Erhabenheitsbegriffs in Schillers eigentümlichem Gedankengang),

„Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", „Über die tragische Kunst". Zu einer ganz originalen Darlegung seiner philosophischen Ansichten über die Bedeutung der Schönheit, als „Freiheit in der Erscheinung", für die Förderung der moralischen Ausbildung erhebt er sich in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" („Horen" 1795). Woran er in dem großen Gedichte der Übergangsperiode zur Gelehrsamkeit in den „Künstlern" (1798) nur schüchtern die Wissenschaft zu mahnen gewagt hatte, die führende Rolle der Kunst auf dem Wege zur Kultur und Humanität, das wird hier von dem sicheren Grunde philosophischer Überzeugung lehrmäßig ausgeführt. Durch Schönheit zur Sittlichkeit, durch innere Freiheit zur äußeren, soweit sie dadurch möglich ist! Dies der Grundgedanke der für Schillers selbständige philosophische Stellung kennzeichnendsten Schrift. „Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet. — Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wesen beschränkt — wenn er sich ihm in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf es ihm im Kreise des schönen Umganges, in dem ästhetischen Staat nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüber stehen. Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reiches." „Hier also, in dem Reiche des ästhetischen Scheins, wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte; und wenn es wahr ist, daß der schöne Ton in der Nähe des Thrones am frühesten und am vollkommensten reift, so müßte man auch hier die gütige Schickung erkennen, die den Menschen oft nur deswegen in der Wirklichkeit einzuschränken scheint, um ihn in eine idealische Welt zu treiben. — Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins und wo ist er zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele; der That nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden,

wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu bewahren, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen."

Schiller hat nicht verfehlt, dem Mißverstande seiner Philosophie etwa im Sinne einer „Moralität, welche bloß allein auf Schönheitsgefühle gegründet wird und den Geschmack allein zu ihrem Gewährsmann hat", energisch vorzubeugen. Diesem Zwecke dient der Horenaufsatz „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen", der die Gefahr ästhetischer Sitten ebenso speziell erörtert, wie ein späterer Nachtrag den „moralischen Nutzen ästhetischer Sitten". Es ist merkwürdig zu beobachten, wie Schiller gerade auf diesem scheinbar abführenden philosophischen Wege sich Goethe genähert, wie er nun mit einer Art von Leidenschaft die Grundrechte der „schönen Natur" feststellt, die er in dem großen Freunde, nicht mehr getrübt durch persönliche Befangenheit, zu studieren begann. Der poetischen Manifestation dieser Natur im Gegensatz zu der eigenen Reflexionspoesie ist die schon bei der Charakteristik Goethes und Schillers herangezogene große Studie „Über naive und sentimentalische Dichtung" („Horen" 1795/96) gewidmet. Auch hier geht Schiller von Kant aus, insofern er der erste ist, der über die ästhetische Wirkung der Natur selbst geradezu im Gegensatz zu dem hergebrachten plumpen Nachahmungsprinzip zu reflektieren angefangen. Die Nachahmung der Natur, gerade dann, wenn sie bis zur höchsten Täuschung geht, widert uns, sobald wir erkennen, daß es doch bloß Nachahmung sei. Das Genie ahmt nicht nach. Es ist selbst Natur. Seine künstlerische Wirkung beruht, wie bei der Naivität in der moralischen Welt, auf der Freude an dem unmittelbaren Ausdruck reiner Empfindung in einer falschen verkünstelten Welt. Dies ist das Vorrecht der großen „naiven" Alten, Homers. Der moderne „sentimentalische" Dichter ist im allgemeinen weit mehr auf das Ideal angewiesen, das er sich in seinem Kulturzustand von reiner Natur durch Reflexion konstruieren muß. So Milton, Klopstock, Lessing und, wie er stillschweigend hinzusetzt, er selbst. In Goethe (Werther, Tasso, Wilhelm Meister) zeige sich oft eine wunderbare Vereinigung beider Charaktere. Hand in Hand

damit geht zugleich eine litterarhistorisch-kritische Stellungnahme zu dem zeitgenössischen Parnaß. Haller, Kleist, Klopstock, Lessing, Wieland bis zu ihren schalen Nachahmern und den wenig hervortretenden verdienstvollen Erscheinungen werden zum ersten Male unter ein richtig abgewogenes Gesamturteil gestellt. Auf „den schmutzigen Witz des Herrn Blumauer", „die deutschen Komödien, deren Dichter die Zeit malen, in der sie leben", „die kritischen Bibliotheken, philosophischen und litterarischen Annalen und Reisebeschreibungen über Poesie, Kunst, in denen die Molièresche Magd ein Langes und Breites räsonniert", fallen in zündenden Anmerkungen blitzartige Streiflichter. Das große Gewitter bereitet sich vor, das in den Xenien die litterarische Luft in Deutschland — exemplarisch für alle Zeiten! — reinigen sollte.

Die glänzenden Folgen des neu gewonnenen Standpunkts sollten sich aber erst noch zeigen, als der Dichter wieder ganz und ungeteilt zur Ausübung seiner Kunst zurückkehrte. Es waren nicht die glücklicheren äußeren Umstände, die ihn zunächst dazu bestimmten. Schon 1791 war die bereits erwähnte furchtbare Krankheit dieses Jahres insofern für ihn zum Heil gewesen, als sie die Augen ferner hochgestellter Verehrer, des Herzogs von Holstein-Augustenburg und des dänischen Ministers Graf Schimmelmann auf seine dürftige äußere Lage lenkten. Ein Jahresgeschenk von tausend Thalern auf drei Jahre, das ihm auf die taktvollste Weise angeboten wurde, setzte ihn in Freiheit von litterarischer Erwerbsnotwendigkeit. Die „Briefe über ästhetische Erziehung" sind in ihrer ersten Fassung thatsächlich an den Herzog von Holstein gerichtet worden. Es war die Zeit der Muße fürs Studium der Kantischen Philosophie. Eine Reise in die Heimat (1793/94) konnte unternommen werden; zuerst vorsichtshalber nur in das Gebiet der Reichstadt Heilbronn, dann als der „alte Herodes", der seinem Ende nahe Herzog, ihn rücksichtsvoll ignorierte, mitten in die schwäbische Heimat. Mit welchen Empfindungen mochte der einstige Flüchtling, der seine Handlungsweise so glänzend gerechtfertigt, an der Seite der geliebten Frau Heimat, Eltern und Geschwister wiedersehen! Die Heimat ward nicht vergeblich an die persönliche Existenz ihres herrlichen Sohnes erinnert. Anfang 1795 erhielt Schiller einen auf seine Ablehnung erneuten Ruf an die Tübinger Universität mit der Zusicherung vollkommener Freiheit in seinem Amtsverhältnis. Schiller

verließ die liebgewordene zweite Heimat nicht. Aber der Ruf hatte die glückliche Folge, daß seine Zukunft nunmehr materiell sichergestellt wurde, falls Kränklichkeit seine Einnahmen beschränken oder aufheben sollte. Alles dies gab freien Mut. Aber die entscheidende Wendung zur erneuten Hingabe an die Muse gab Goethe. Mit ihm war seit der geschilderten innigen Anknüpfung jene einzigartige Korrespondenz im Gange, welche für alle Zeiten und Völker das goldene Buch des Dichterberufs genannt werden kann, für unsere Litteratur aber den Kanon ihrer edelsten Tradition bedeutet. Vornehmlich aber war es jenes Werk, welches als erstes den Gegenstand gemeinsamen Ideenlebens und die Frucht lebendigen Gedankenaustausches darstellt: Goethes Wilhelm Meister, der Schillern die Erkenntnis brachte, daß „der Dichter der einzige wahre Mensch und der Philosoph nur eine Karikatur neben ihm sei".

Der Roman „Wilhelm Meister" teilt den Werdeprozeß der großen Arbeiten aus der ersten Weimarer Zeit, die alle neben einander hergingen und in Italien zur Reife gelangten. Die Ausgestaltung des Romans zog sich am längsten hin. Schiller konnte noch für die „Horen" an seine Gewinnung denken. Aber Goethe hatte ihn schon dem Buchhändler Unger in Berlin gegeben, bei dem er nun 1795/96 in vier Bänden nach einander erschien. Die „Horen" erhielten als freilich nicht gleichwertigen, aber vollgiltigen Ersatz die anmutige Novellenreihe „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", deren verbindenden Hintergrund die Gespräche einer vor den Revolutionsheeren flüchtenden rheinischen Adelsfamilie bilden. Den Abschluß bildet das traumartig tiefdeutige, vielverkannte und vielerklärte „Märchen", das sich auf der Grundlage der von der Revolution angeregten Stimmungen zu großartigen Symbolen des Weltregiments im Sinne verklärten Menschentums erhebt. Wilhelm Meister führt uns wie „Werther" und „Tasso", neben denen ihn auch Schiller über „naive und sentimentalische Dichtung" schon anführt, wiederum ganz auf Goethes Persönlichkeit zurück. Wilhelm Meister ist der Sohn eines reichen Hauses, der die höchste Aufgabe seines Lebens, sich zu bilden und die in ihn gelegten Grundanlagen zu fördern, über alle äußere Zwecke setzt. Durch manche Trugideen und Enttäuschungen wird er durch eine geheime Verbindung vorzüglicher Menschen, die auf ihn aufmerksam geworden ist, unvermerkt zu seinem inneren

und äußeren Glück geleitet. Er erkennt die Richtigkeit der Hoffnungen, die er auf seinen Schauspielerberuf gesetzt hat. Er wird ein tüchtiger Mann, der im praktischen Beruf ärztliche Kenntnisse zum Wohle seiner Mitmenschen anwendet. Als er bei der Aufnahme in den feierlichen Bund seiner Freunde zuerst an seine persönliche Verpflichtung denkt und nach dem Kinde seiner Liebe fragt, hat er das Probestück der erlangten Reife abgelegt. Der tiefsinnige „Lehrbrief" wird ihm ausgehändigt, die „Lehrjahre" sind vorüber. Nach manchen Selbsttäuschungen wird ihm das Ideal seiner Neigung, Lotharios Schwester Natalie, als Gattin zu teil. Wie Goethe in die Erzählungen Meisters bei seiner Geliebten Marianne im ersten Buch seine Frankfurter Kindheitserinnerungen verwebt hat, so führen die weiteren Ereignisse bei den Schauspielern und in der aristokratischen Gesellschaft bei der schönen Gräfin und ihrem Gemahl auf Lotharios Gütern neben innersten Erlebnissen Eindrücke aus seiner nächsten Umgebung aus. Meisters Shakespearebegeisterung, die in der rätselhaften Hamletaufführung mit dem Geiste seines eigenen Vaters ihren Höhepunkt findet, giebt die Ideale von Goethes Frühzeit wieder. In Jarno schreitet Merck über die Scene. Ja, in den „Bekenntnissen der schönen Seele" des sechsten Buches erhebt sich noch ein früherer edler Schatten, Fräulein von Klettenberg aus der Frankfurter Krankenstube. Das Buch ist spät, im Verkehr mit Schiller entstanden und zeigt die „schöne Seele" aus „Anmut und Würde" in einer rein überirdischen Sphäre, die „auf der zartesten Verwechslung des Subjektiven und Objektiven beruht". Weniger wichtig erscheint es, daß zum Grafen und der Gräfin das befreundete gräfliche Paar Werthern auf Neunheiligen, zu Lotharios Verhältnis mit Lydie ein Liebeshandel des Prinzen Konstantin von Weimar das Modell abgegeben haben soll. Dagegen ist „Mignon" mit ihrem geheimnisvollen Begleiter, dem wahnsinnigen Harfner, wie sie mit jedem Buche heranwachsend jetzt vor uns steht, im wesentlichen wirklich ein Kind Italiens. In Vicenza, für das sich Goethe als ihre Heimat entschied, entstand wohl ihr Lied „Kennst du das Land?" „Mignon" ist die personifizierte Sehnsucht, wie Philine der verkörperte Genuß des Augenblicks. Alles was zu Meister in Beziehung tritt, erhält — durch ihn, da der Dichter in ihm steckt — eine geheimnisvolle Notwendigkeit für seine Lebenserkenntnis. Ein magisches Netz von Ver-

hältnissen, Einwirkungen, Hindernissen und Förderniſſen iſt um ihn gebreitet, das ihn fortzieht „nach dem Geſetz, nach dem er angetreten“. In dieſer Anlage ſtellt ſich „Wilhelm Meiſter“ zu den tiefſten Werken aller Zeiten über das menſchliche Leben und kaum je iſt in einem Roman ein ſolcher Schatz von Welt- und Menſchenbeobachtung niedergelegt worden als in dieſem Werke.

Für das Publikum war dies freilich Grund genug, es nicht zu leſen. Goethe hatte außer an Schillers begeiſtertem Verſtändnis, das in den betreffenden Teilen des Briefwechſels den klaſſiſchen Kommentar zu dem Werke geliefert hat, an der Aufnahme ſo wenig Freude wie jetzt gewöhnlich. Neben Schiller ſtand ſein trefflicher Freund Körner und eine neue Kraft, die ſich nach ihrer ſtets beibehaltenen Weiſe ſtill aber tief und nachhaltig wirkſam der Litteratur zugewendet hatte: ein preußiſcher Junker ſeltenſter Art, Äſthetiker, Philologe, Staatsmann neben einem naturwiſſenſchaftlich allſeitig ſtrebenden Bruder, Wilhelm von Humboldt. Mit dem für Goethe allzeit offenen Herzog und einem lieben, gemütvollen künſtleriſchen Freunde, den er ſich in Rom herangezogen hatte, Heinrich Meyer aus Stäfa in der Schweiz war dies im weſentlichen damals Goethes Gemeinde. In der heranwachſenden Generation regte ſich zwar bald das Goethetum gewaltig. Gerade der „Wilhelm Meiſter“ ſollte der Kanon für eine in vielfacher Hinſicht ſich als Goetheſchule aufthuende Richtung, die Romantik, werden. Die Zeitgenoſſen blieben ſtumpf. Beſonders kränkend erfuhren zu gleicher Zeit „die Horen“ die völlige Teilnahmloſigkeit des unbekümmert um die beiden großen Freunde weiter fortwerkelnden Litteraturgetriebes. Das bürgerliche Drama, zu deſſen Einführung in Diderots Sinne eine unendliche Reihe Fortſetzer Leſſings, von Helferich Peter Sturz'[1]) „Julie“ bis auf Otto von Gemmingens[2]) „Hausvater“, des genialen Schauſpielers Friedr. Ludwig Schröders[3]) „Porträt der Mutter“ u. a. angeregt hatte, gab von nun den ausſchließlichen Ton der Litteratur an. Ihre Klaſſiker auf der Bühne wurden der als Schauſpieler vortreffliche Auguſt Wilhelm Iffland[4]), der als Freund Schillers aus deſſen „Kabale und Liebe“ jahraus jahrein unſchädliche Limonade kredenzte, und der eigentliche Heros des deutſchen Theaters in der Schiller-Goethe-

1) Vgl. Monographie von Max Koch 1879. — 2) D. Nat.-Litt. Bd. 139, 1, S. 11. — 3) Ebd. Bd. 139, 1, S. 87. — 4) Ebd. Bd. 139, 1, S. 191.

Zeit: August Wilhelm von Kotzebue[1]). Kotzebue, ein Talent der theatralischen Mache, wie sie jetzt durch das stehende Theater überall nicht zum Heil der Litteraturen überaus häufig werden, kann in seinen Stücken am eindringlichsten die Nichtigkeit und Flüchtigkeit des litterarischen Zeitinteresses belegen. Die Lustspiele und kleinen Possen, die alte Darsteller jetzt noch ab und zu auf die Bühne bringen oder zu denen auf ihren alten Ruf hin das Liebhabertheater noch greift, zeigen eine wildfremde, graue, verblaßte Welt. Die ernsten Dramen, die durch handfeste Rühreffekte die Thränenschleusen des Publikums einst nicht oft genug öffnen konnten („Menschenhaß und Reue", „Indianer in England") sind vergessen. Die anspruchslose Familienposse, in der Hanswurst in alle möglichen Gestalten beiderlei Geschlechts schlüpft, zeigt den alten stehenden Faßnachtschwank in ausgeführter, aber anständig gemilderter Form. Aus dem Faßnachtrausch wird ein „Räuschchen", wie sich das beliebte Lustspiel jener Zeit von Christian Friedrich Bretzner[2]) betitelt. Wien war ja schon früher, wie wir sahen, der rechte Boden für diesen harmlosen Theaterspaß. Hier mengte sich „Kasperl Larifari", der Allerweltsspaßmacher, unbefangen wie im alten und neuen Puppenspiel unter Gewalt und Spuk der neuen Ritter- und Geisterstücke. Karl Friedrich Henslers[3]) „Donauweibchen" hat sich als lebendige Probe lange auf allen deutschen Bühnen erhalten, wo die großen romantischen Opern Webers, Marschners, Lortzings noch heute mehr oder minder deutliche Spuren davon mit sich führen. Als Vorbote der Bildung eines Grillparzer selbst in diesem Boden zeigt sich jedoch hier der ehrlich Goethe und Schiller nachstrebende Heinrich Joseph Collin[4]), dessen Trauerspiel „Regulus" (1801) als der Beleg einer spezifisch österreichischen Litteraturblüte der Stolz der Wiener Bühne war. Die Erzählungslitteratur des Tages bietet uns das gleiche Bild, insofern wir die Familienromanfabrik der Karoline Pichler[5]), August Lafontaine[6]) bereits vollständig in dem Großbetrieb arbeiten sehen, der von nun an die Existenz der Poesie immer mehr in Frage stellt. Wir heben vereinzelte Meisterwerke dieses litterarischen Kunstgewerbes hervor, das wackere

1) D. Nat.-Litt. Bd. 139, 2. Biographie von Fr. Kramer 1820. Wilhelm von Kotzebue 1881. Max Koch in Ersch und Grubers Encyklopädie. — 2) Ebd. Bd. 138, S. 315. — 3) Ebd. Bd. 138, S. 175. — 4) Ebd. Bd. 139, 2, S. 261. Monographie von Ferdinand Laban 1879. — 5) Ebd. Bd. 137, S. 163. — 6) Ebd. Bd. 137, S. 487.

bürgerliche Charaktergemälde des „Herrn Lorenz Stark“ von dem Berliner Horenmitarbeiter Joh. Jakob Engel[1]) (aus Mecklenburg † 1802), einzelne Novellen (Ansätze zu den späteren Dorfgeschichten) des erstaunlich fruchtbaren Schweizer Fortschrittspolitikers Joh. Heinrich Daniel Zschocke[2]) (1771—1848 aus Magdeburg), des Verfassers der erfolgreichen Erbauungsbücher „Stunden der Andacht“. Nur sehr sporadisch spüren wir die zeitliche Gegenwart der großen Klassiker, wenngleich selten ihren Geist in den Romanen von Wilhelm Friedrich von Meyern[3]), der als Goethesches Werk begrüßten, zum mindesten klassisch geschriebenen „Agnes von Lilien“ von Schillers Schwägerin Karoline, verheirateten von Wolzogen[4]); in der satirischen Novellistik des Grafen zu Bentzel-Sternau[5]) bereits die Erscheinung Jean Pauls. Ein charakteristischer Typus für die blasse Schönrednerei, die auf dem Boden der Schillerschen Gedankendichtung die Gunst des breiten Publikums für sich mit Beschlag belegte, ist das vielverbreitete Unsterblichkeitsgedicht „Urania“ von Chr. August Tiedge[6]), der im Zeichen dieses Buches seinen Seelenbund mit der ganz ähnlichen Elise von der Recke in Dresden schloß. In wahre Abgründe des Zeitgeschmacks lassen aber gerade damals die keineswegs bloß in der Wacht- und Bedientenstube gelesenen Ritter- und Räuberromane der Spieß und Kramer blicken, deren Roheit und Gemeinheit noch von der Schlüpfrigkeit der Julius von Voß, Schulz (Laun), Fischer (Althing) übertroffen wird. Die „Horen“ gingen nach kurzem Bestehen ein, während dies Zeug florierte. Vor Vulpius' „Rinaldo Rinaldini“ trat der „Wilhelm Meister“ seines großen Schwagers sehr in den Hintergrund.

Schillers Empörung über den schreienden Gegensatz der litterarischen Zustände um ihn her zu der dichterischen Welt, die vor seiner und Goethes Seele stand, haben wir bereits zu bemerken Gelegenheit gehabt. Seine Verachtung des Publikums, dem er niemals folgen, dem er stets seine Art zu denken aufzwingen will, macht sich in den damaligen Briefen an Fichte und Körner Luft. Es bedurfte nur eines geringen Anstoßes, um das überschäumende Gefäß überlaufen zu machen. Goethe gab ihn, der für den zweiten Schillerschen Musenalmanach für

1) D. Nat.-Litt. Bd. 136, S. 319. — 2) Ebd. Bd. 137, S. 231. — 3) Ebd. Bd. 137, S. 381. — 4) Ebd. Bd. 137, S. 353. — 5) Ebd. Bd. 137, S. 431. — 6) Ebd. Bd. 135, 2, S. 251.

das Jahr 1797 auf den Gedanken kam, dem römischen Satiriker Martial seine scharfgeschliffenen Epigramme auf den Geist der Zeit nachzubilden. Diese Xenien (Gastgeschenke) zündeten bei Schiller noch in ganz anderem Sinne, als es der dem litterarischen Treiben mit olympischer Ruhe zusehende Freund beabsichtigt hatte. Aus eine Reihe Distichen auf die deutschen Zeitschriften wurde hauptsächlich durch seinen Feuereifer ein Epigrammenbuch von ursprünglich weit über 600 Nummern (Xenien, Tabulae votivae, Vielen und Einer), in denen kein poetisch-philosophisch-politischer Unsinn, Stumpfsinn oder Übersinn des Tages ungezaust blieb. „Den Philister verdrieße, den Schwärmer necke, den Heuchler — Quäle der fröhliche Vers, der nur das Gute verehrt.“ Den „Schwätzern und Schmierern“ „offener Krieg“! „Treibt das Handwerk nur fort, wir können's euch freilich nicht legen, — aber ruhig, das glaubt, treibt ihr es künftig nicht mehr!“ Die trüben Leuchten der Wissenschaft, die revolutionären Strudelköpfe bis zu den „Sanskülotten mit Epauletten und Stern“, die Kunst- und Geschmackverderber aller Schattierungen erhalten ihren passenden Denkzettel. Im Mittelpunkt steht „Freund Nickel“, der „Todfeind“ mit seinen unendlichen Reiserubriken und seiner Bibliothek. „Nikolai reist noch immer, noch lang wird er reisen, — aber ins Land der Vernunft findet er nimmer den Weg.“ „Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert, er sagt sie, — nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt und geht ab.“ Einzig sind Schillers „Jeremiaden aus dem Reichsanzeiger“ aus dem Munde der Lobredner des Gewesenen. „Alles in Deutschland hat sich in Prosa und Versen verschlimmert — ach und hinter uns liegt weit schon die goldene Zeit.“ „Philosophen verderben die Sprache, Poeten die Logik — und mit dem Menschenverstand kommt man durchs Leben nicht mehr.“ Skandal: „Aus der Ästhetik, wohin sie gehört, verjagt man die Tugend — jagt sie, den lästigen Gast in die Politik hinein.“ „Wohin wenden wir uns? Sind wir natürlich, so sind wir — platt und genieren wir uns, nennt man es abgeschmackt gar.“ Das goldene Alter: „Schöne Naivität der Stubenmädchen zu Leipzig — komme doch wieder, o komme witzige Einfalt zurück.“ So geht es fort. Aber unmittelbar nach ihnen kommen die Neuesten, die uns bald beschäftigen werden, die Romantiker mit ihren Entdeckungen über „Griechheit“ und den allerfeinsten Unterschied zwischen ihr und „den Modernen“.

„Wir Modernen, wir gehen erschüttert gerührt aus dem Schauspiel, — mit erleichterter Brust hüpfte der Grieche hinaus.“ Schillern charakterisieren die Epigramme für Kant und seine Philosophie gegen seine Feinde wie gegen seine Wortschüler, bezeichnenderweise auch die zur deutschen (Mainzer) Revolution, die in der Person des einstigen Leipziger Freundes Huber viel Unheil in den Körnerschen Kreis gebracht hatte Goethe ist kenntlich an den Anzapfungen Lavaters, der Stolberge, des „geschwinde bekehrten einst so wilden Geschlechts“, und den naturwissenschaftlichen Plänkeleien besonders, wie wir bald verstehen werden, auf dem Gebiet der Farbenlehre. Sonst ist ihr Anteil an den einzelnen Xenien selbst nach Auffindung des Manuskripts kaum auseinanderzuhalten. Oft gab der eine den Gedanken und der andere fand die metrische Form, oft teilten sich beide in ein und dasselbe Distichon. So trat der Xenienalmanach als eigenstes Manifest des neuen Weimar-Jenaischen Duumvirats an die Öffentlichkeit.

Der Entrüstungssturm, den er entfesselte und in dem wir unter den „Schwätzern und Schmierern“ nur die Stimmen des „Wandsbeckers“ Matthias Claudius und des „alten Peleus“ Gleim herausheben wollen, hielt die Gewaltigen nicht einen Augenblick auf. Während Deutschland nun mit einem Male die Aufmerksamkeit für sie hatte, die es ihren positiven geistigen Bestrebungen versagte, gingen sie, als wäre nichts geschehen, zu ihrer Tagesordnung über. Jeden Gedanken an Erwiderung der Schmähungen und Angriffe von allen Seiten schnitt Goethe mit der Bemerkung ab: „Nach dem tollen Wagestücke müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur, zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edeln und Guten umwandeln.“ Diese Kunstwerke sind gerade die völlig zum Gemeingut des Volkes gewordenen Erzeugnisse der klassischen Periode: beider Balladen und Romanzen, Goethes Hermann und Dorothea, Schillers Wallenstein. Auf das Xenienjahr 1796 folgte das Balladenjahr 1797. Mit dem gleichen Wetteifer wie gegen ihre Feinde verbanden sich die Freunde hier zur Förderung ihrer Kunst. Goethe vervollständigte seine früheren Meisterschöpfungen in knapper lyrischer Fassung eines episch-dramatischen Stimmungsbildes von unendlicher Weite des Gesichtsfeldes: „Der Fischer“ (aus der Operette „Die Fischerin“ 1778) und „Der Erlkönig“ schildern das wollüstig-grausige Locken

gleichsam der Elementargeister in der Natur in der eingenommenen, erregten Phantasie. Im „Sänger" jauchzt die mehr als königliche Freiheit des in seinem Schaffen glücklichen Künstlers, der „singt wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet". Die romantisch ahnungstrunkene Welt jener visionären Gebilde bereicherte er um höchst eigenartige religiös-moralische Probleme: Die Braut von Korinth, das Gespenst des klassischen Heidentums in der christlichen Welt, Der Gott und die Bajadere („es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder; — Unsterbliche heben verlorene Kinder — mit feurigen Armen zum Himmel empor"), Der Schatzgräber, dem das Zauberwort der Arbeit „saure Wochen, frohe Feste" zu teil wird, Der Zauberlehrling, der ohne den Meister Wunder thun will, aber die Geister, die er rief, nicht mehr los wird. Schiller dichtete in seinem neuerworbenen Sommerhäuschen bei Jena die jedem, nicht bloß dem höher gebildeten Deutschen von der Schule her bekannten großartigen Welt- und Lebensbilder auf historischem oder sagenhaftem Grunde: Den Taucher, das kühne Selbstopfer für eine Königslaune, Handschuh, die ritterliche Abfertigung grausamer Koketterie, Ring des Polykrates, das herausfordernde Symbol eines allzu beständigen Glücks, Kraniche des Ibykus, die Rächer des wehr- und zeugenlos erschlagenen Dichters, Ritter Toggenburg, das Ideal christlicher Liebestreue, Gang nach dem Eisenhammer, das Gericht der Vorsehung über den Verleumder. Neben der großen dramatischen Produktion der nächsten Jahre gingen diese gedrängten Auszüge seiner auf dem Höhepunkt stehenden Schöpferkraft neben her. Die stolze, kühn vordringende Sprache, die lebendige Bewegtheit der Situationen scheint aus den Dramen unmittelbar in sie hinüberzuströmen. Die wenigen Schiller noch vergönnten Jahre brachten neben der Reihe der Meisterdramen noch den Kampf mit dem Drachen, Die Bürgschaft, Hero und Leander, die Verherrlichung christlichen Gehorsams, antiker Freundschaft, heldenmütiger Liebe, Kassandra, das Siegesfest, das Geschick der Großen auf der Erde, dargethan am Falle Trojas und seiner Seherin Voraussicht; den Grafen von Habsburg, den Alpenjäger, das Verdienst und den Geist der Milde preisend im künftigen Kaiser und in der großen Natur. Thatsächlich sind sie auch aus den dramatischen Plänen, Entwürfen und Studien meist direkt hervorgegangen

und begleiten so wie Marksteine den Gang seines dramatischen Schaffens.

Einen gleichen Wegmesser besitzen wir für sein Ideenleben in den philosophischen Gedichten, in welchen seit seiner poetischen Umkehr, frei von den Fesseln des systematischen Prosavortrags, sein Gedankenflug sich auslebte. Eigenste Bekenntnisse seines schmerzlichen Ringens um den Dichterberuf sind „Pegasus im Joch", „Die Macht des Gesanges" im Gegensatz zum „Verschleierten Bild von Sais" der Wissenschaft. „Die Teilung der Erde" zeigt den auf dieser Welt enterbten Dichter. Er bekennt das „Scheitern" der „Ideale" an der harten Wirklichkeit, aber auch seinen Glauben an den segensreichen Trost der Freundschaft und der Arbeit, wie an „Die Würde der Frauen" gegenüber dem „feindlichen Streben" des Mannes. Die Herbst-„Klage der Ceres" um das entrissene Kind des Lenzes, „Das eleusische Fest" deuten die alten griechischen Mysterien vom Kreislauf der Natur in der Jahreszeit, von der Kulturmacht des Ackerbaus. Innig verbunden mit Schillers gefesteter Lebensanschauung ist das schon öfters herangezogene Gedicht „Ideal und Leben", zuerst als das „Reich der Schatten", die Mächte der Welt gegen die Klarheit und Festigkeit der Idee abwägend. Mit voller Sicherheit und Plastik spricht sich die Überzeugung des gereiften Mannes aus in der großen Elegie „Der Spaziergang" und in dem allbekanntesten der allbekannten Werke Schillers „Die Glocke" (erschienen in dem letzten Schillerischen Musenalmanach von 1800). Was er in der Elegie an einer Kette von Reflexionen bei einem Spaziergang dem gebildeten, gelehrten Betrachter darlegt, das hat er in den Gedanken und Reden des Meisters beim Glockenguß in unvergleichlicher Weise dem Sinne des Volkes nahezubringen gewußt: den harmonischen Ausgleich des großen Gegensatzes von Natur und Freiheit in der modernen bürgerlichen Welt. „Und die Sonne Homers siehe sie lächelt auch uns", so schließt versöhnt die Elegie die bangen Zweifel und traurigen Rückblicke der Wanderung. Die Glocke aber — „Concordia soll ihr Name sein. — Zur Eintracht, zu herzinnigem Vereine — versammle sie die liebende Gemeine"! „Freude dieser Stadt bedeute — Friede sei ihr erst Geläute!"

Goethes „Hermann und Dorothea", die reife Frucht

der „Sonne Homers", die auch uns in unserer engen, überbauten, werktägigen Welt lächeln kann, ist durch eine klassische Analyse Wilhelm von Humboldts kurz nach seinem Erscheinen (1798) in seiner poetischen und Kulturbedeutung gewürdigt worden. Auch hier gestattet der Briefwechsel Goethes mit Schiller, wie beim „Wilhelm Meister", reiche Einblicke in die gemeinsame Werkstatt. Die charakteristische Auseinanderlegung von Epik und Dramatik in den beiden, die von jetzt an ihr Schaffen notwendig bezeichnet, sollte sogar in einer gemeinschaftlichen Untersuchung der Beziehungen und Unterschiede zwischen epischer und dramatischer Dichtung zum Ausdruck kommen. Goethes Entwurf hierzu, welcher allgemeinen Vorwurf, Motive, dichterische Welten beider Gattungen auf- und gegeneinanderstellt, besitzen wir. Das poetische Vorwort zu dem Werke gab er dem Publikum selbst unmittelbar unter dem Eindruck des Xenienskandals in der Elegie „Hermann und Dorothea". Daß er die Alten nicht in der Schule gelassen, daß er sie mit ins Leben hinübergenommen, daß er Kunst und Menschentum ohne Dogma und Heuchelei in sich gepflegt, das betont er freudig gegenüber den Angriffen (auf die „römischen Elegien" und „Xenien"). Ihn beglückte damals die neue Theorie des berühmten Philologen F. A. Wolf über die Entstehung des Homerischen Epos aus den Gesängen eines ganzen Zeitalters. „Wer wagte den Kampf mit dem Einen? (Homer) — Doch Homeride zu sein auch nur als letzter ist schön!" Er ladet die Landsgenossen zum frohen Genusse des heimatlichen Gedichtes. „Deutschen selber führ' ich euch zu in die stillere Wohnung, — wo sich nach der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht." Er blickt auf das Jahrhundert, das sich dem Ende zuneigt. „Menschen lernten wir kennen und Nationen; so laßt uns — unser eigenes Herz kennend uns dessen erfreun!" Damit ist zugleich das Thema des Epos am treffendsten umschrieben. Die Gestaltung einer kleinbürgerlichen Existenz, die dennoch alle Bezüge des menschlichen Herzens erschöpft, auf dem großen zeitgeschichtlichen Hintergrunde der Revolution: das ist die Idee, welche sich durch die neun Musengesänge unseres Epos hindurchzieht. Die Musen geben sich nicht bloß auf den Titeln ein Stelldichein in diesem Gedichte. Anspruchsloser und harmonischer kann hoher, bis zu tragischen Klängen steigender Ernst, Weite der Weltschau, Tiefe des Innenblickes nicht mit schlichter,

freundlicher Grazie, häuslicher Begrenztheit, gemütlichem Behagen vereinigt werden, als in dieser Herzensgeschichte aus einer deutschen Kleinstadt, an deren friedliche Mauern in dem Zuge der Revolutionsflüchtlinge die Woge der erregten Zeit heranschlägt. Goethe hat die Anregung zu der Werbung des reichen Bürgersohnes um die arme, heldenmütige Vertriebene von einem ganz andern Kreise her empfangen. In einer ausführlichen historischen Darstellung der Emigration der aus dem Erzbistum Salzburg vertriebenen Lutheraner (vom Jahre 1734) findet sich in kurzen trockenen Zügen wirklich die Geschichte von der als Magd bei dem Vater ihres Erwählers eintretenden Emigrantin; die auf die Frage des schwer beredeten Vaters, wie ihr denn ihr Bräutigam gefiele, in Entrüstung über die vermeintliche Fopperei gerät, bis sich die Wahrheit des Sachverhalts aufklärt. Goethe verlegte die Begebenheit in die Gegenwart zur Zeit des Einbruchs der Revolutionsheere in die Rheinlande und jedermann weiß, was er menschlich aus der unscheinbaren Anekdote gemacht hat. Die Bilder des sinnigen, verschlossenen Jünglings, schüchtern, verlegen der Mode und dem Glück gegenüber, aber klar und entschlossen beim Unglück; das wackere, hochherzige Mädchen, der Trost und die Stütze der Leidgenossen, bescheiden, rein und an sich haltend in dem über sie strömenden Glück; das trauliche Elternpaar mit dem typischen Gegensatz der beschwichtigenden Mutter zu dem polternden Vater; Pastor und Apotheker, die Vertreter der guten und schlimmen Welt, alles braucht nur in Erinnerung gerufen zu werden, um die köstliche Scenenfolge sich wieder zu vergegenwärtigen von den Gesprächen über die Auswanderer unter dem Thorweg des Löwenwirts bis zu Hermann und Dorotheas abendlichem Heimweg und dem bewegten Hergang der Verlobung im Angesicht der Eltern und Freunde. Kein rührseliger Familienabschluß! Das Opfer der Zeit, der in Paris für seine Überzeugung gefallene frühere Verlobte des trefflichen Mädchens, erhebt durch ihren Mund seine ernste Stimme aus dem Jenseits: „Liebe die Liebenden rein und halte dem Guten dich dankbar! — Aber dann auch setze nur leicht den beweglichen Fuß auf! — Denn es lauert der doppelte Schmerz des neuen Verlustes. — Heilig sei dir der Tag, doch schätze das Leben nicht höher — als ein anderes Gut und alle Güter sind trüglich."

Als eine Begleitung der epischen Stimmung jener Jahre,

die noch das Fragment eines rein Homerischen Epos über den Helden der Ilias „Achilleis“ und als Ergebnis einer (auf Italien berechneten) Schweizerreise 1797 den Plan eines Gedichtes über Wilhelm Tell trieb, haben wir die Reihe größerer Elegien von 1795—1798 anzusehen. Alexis und Dora giebt Stimmungen und Gedanken eines eben von seiner Geliebten scheidenden Liebhabers, der das traute Verhältnis in allen Farben immer wieder vor seinem inneren Auge vorüberziehen läßt. Der neue Pausias und sein Blumenmädchen berichtet im glühend zarten Austausch der Empfindungen eines liebenden Paares, wie der Dichter und sein armes, aber ehrbares Lieb im Gewühl sich fanden, suchten und wiederfanden. Euphrosyne setzt der früh verstorbenen, von Goethe gebildeten Schauspielerin Christiane Neumann in einer hinreißenden Vision ihrer lieblichen Erscheinung ein wehmütiges Monument. „Das Wiedersehen“ und „Amyntas“ sind Zeugnisse der zwingenden, nicht niederzuhaltenden Gewalt leidenschaftlicher Liebe.

Goethes umfassende Thätigkeit schien um die Wende des Jahrhunderts, gleichsam unter der Einwirkung der kalendarischen Epoche, ihren Höhepunkt erreichen zu wollen. Während Schiller sich im Vorgefühl des kurzen Lebensrestes ganz auf die eigene dramatische Thätigkeit konzentrierte, sehen wir Goethe mit regstem Anteil und stets hilfbereiter Hand seine Schöpfungen fördern, sich selbst aber der Unendlichkeit seiner Bestrebungen fessellos überlassen. Er denkt noch immer lebhaft an die Oper, die ihn seit Mozarts Erscheinung immer reger interessiert, und versucht die „Zauberflöte“ in einem zweiten Teil fortzusetzen. Daß der tiefsinnig sinnlose Text Schikaneders ihn dergestalt anzog, wirkte bei ihm wie noch heute bei uns einzig Mozarts Musik. Der Mangel eines solchen Tonsetzers nach Mozarts Tode machte auch seinen gehaltreicheren Fortsetzungsversuch aussichtslos. Die Theaterleitung veranlaßte ihn sogar der „eitlen Aftergröße“ Voltairescher Dramen zu huldigen, von denen er „Mahomet“ und „Tankred“ übersetzte. Schiller hat das Beginnen des Freundes erläutert in dem Gedichte „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte“. Als ein Gegenwicht gegen die rohen Ausschreitungen des Naturalismus erneuerte er die strenge Regelkunst der Franzosen. — „Leicht gezimmert nur ist Thespis’ Wagen — und er ist gleich dem acheront’schen Kahn; — nur Schatten und

Idole kann er tragen, — und drängt das rohe Leben sich heran, — so droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen, — das nur die flücht'gen Geister fassen kann. — Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen — und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen. — Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden! — Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist; — des falschen Anstands prunkende Gebärden — verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist! — Ein Führer nur zum Bessern soll er werden, — er komme wie ein abgeschiedner Geist, — zu reinigen die oft entweihte Scene — zum würdigen Sitz der alten Melpomene." Mit den fremden bearbeitete er eigene Stücke (Götz, Stella) damals für die Bühne. Festvorstellungen — zum Geburtstag der Herzogin Amalie 1800 und zur Eröffnung des Weimarischen Sommertheaters in dem benachbarten Bade Lauchstädt 1802 — veranlaßten die prächtigen litterarischen Sinnbilder „Paläophron und Neoterpe" und das Vorspiel „Was wir bringen". In beiden setzt sich das Alte und Neue, das im litterarischen Getriebe sich sonst stets feindlich gegenübersteht, freundlich auseinander. Nicht zur Überwindung, sondern zur Anknüpfung und Erneuung diene das Alte. Griesgram und Haberecht, die rege Thätigkeit und ausgleichendes Verständnis des Widerspruchs nicht vertragen können, werden von den Schranken gewiesen. Im Vorspiel werden alle Genien der Kunst in den Vorbildungen des Zeitgeschmacks vorgeführt, aus denen sich „Die Nymphe" d. i. die Natur endlich zu der großartigen Kunstanschauung erhebt, die in dem berühmten Sonett ausklingt: „Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen — und haben sich eh' man es denkt gefunden ... Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben." Selbst noch eine dramatische Arbeit größten Stiles brachte das neue Jahrhundert. Es ist „Die natürliche Tochter", das Dichtungswerk, in dem Goethe groß und abschließend sich mit der Revolution auseinandersetzt; nach Herder „die köstlichste gereifteste Frucht eines tiefen nachdenkenden Geistes, der die ungeheuren Begebenheiten dieser Zeit still in seinem Busen getragen und zu höheren Ansichten entwickelt hat". Freilich war „die Menge — nicht bloß damals — zu deren Aufnahme kaum befähigt". Auch dies Werk Goethes ist vielfachen Mißverständnissen ausgesetzt gewesen, meist gar nicht verstanden und überschlagen worden. Daß Eugenie, die natürliche Tochter des Königs, einer Staatsintrigue ihres Halbbruders zum

Opfer ausersehen, um sich zu retten, dem einzigen Ehrenmann in ihrer Umgebung, dem Gerichtsrat, ihre Hand reicht, ist für die Illusion der Aufhebung der Standesunterschiede ausgenutzt worden. Goethe gab sich über die Aussichtslosigkeit solcher Träume bei der Natur der stets auf Gegensatz und Schranke bedachten menschlichen Gesellschaft gar keiner Täuschung hin. Er wollte nur zeigen, wie im einzelnen Falle Edelsinn und Menschentum alle Klüfte überbrücken können. Die Fortsetzung des auf eine Trilogie angelegten Dramas hätte dann auch gleichsam die Probe auf das Exempel gebracht, wie nämlich gerade durch das menschlich Außerordentliche einer solchen Ausnahme traurige Katastrophen des gewöhnlichen Zustands abgewendet werden können. Eugenie sollte die Retterin des Landes aus den Schrecken der Revolution werden. Es kam nicht zur Ausführung. Ein niederdrückendes persönliches Gefühl bei dieser Arbeit: der Hinblick auf den eigenen heranwachsenden Sohn mag ihm die weitere Berührung des Themas verleidet haben.

Es ist erstaunlich zu beobachten, wie um diese Zeit eingreifende, weitangelegte philosophische, künstlerische und naturwissenschaftliche Arbeiten neben den poetischen hergehen. Der „Faust“, von Schiller auf das dringlichste gefördert, führt Goethe immer tiefer in die Gebiete abstrakter philosophischer Spekulation, für die ihm die Jenenser philosophischen Freunde Schelling, Niethammer, später Hegel neben Schiller zur Orientierung dienen. Einen wunderlichen philosophischen Heiligen stellte er damals (1805) der litterarischen Welt in „Rameaus Neffen“ vor, dessen bizarre Figur der französische Encyklopädist Diderot in einem noch unveröffentlichten Abriß festgehalten hatte. Goethe übersetzte das zufällig in seine Hände gelangte Manuskript und begleitete es mit aufschlußreichen Anmerkungen, die auch auf das dem Neffen des berühmten französischen Musikers sehr geläufige musikalische Gebiet sich erstrecken. Der Charakter des „Narciß Rameau“ ist in unserer Zeit für eine schauspielerische Paraderolle in einem Effektstück zurecht gemacht worden und daraus im großen und ganzen allgemein bekannt. Zur Befestigung der Kunst auf dem Boden der Klassik gab er 1798—1800 die „Propyläen“ heraus, die er z. T. in Gemeinschaft mit Schiller reich mit eigenen Beiträgen — „Der Sammler und die Seinigen“, „Laokoon“, „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ — aus-

stattete. Freilich, wie bei den Horen, vor sehr kleinem Publikum! Zu gleichem Zwecke veranstaltete er Kunstausstellungen mit Aufgaben für den Wettbewerb in Weimar, übersetzte die Selbstbiographie des italienischen Goldschmieds und Bildners „Benvenuto Cellini" (in den Horen 1797, ergänzt mit Erläuterungen 1803) und gab in dem Sammelwerke Winckelmann und sein Jahrhundert (1805) eine treffliche Charakteristik des großen Kunstgelehrten. Vor allen Dingen aber betrieb er damals die naturwissenschaftlichen Forschungen, die er mit einer Art von heiligem Eifer als die Aufgabe seines Lebens betrachtete: Optik und Farbenlehre. Es galt einen Sturm auf die unüberwindlich scheinende Festung der Newtonschen Theorie von der Zusammensetzung des Lichts aus farbigen Strahlen mit ihren physikalischen Voraussetzungen und physiologischen Konsequenzen. Schon sah er im Geiste das Gebäude dieses „abergläubischen Irrtums" zusammenbrechen, ähnlich wie damals Chemie und Physiologie mit dem Glauben an einen ursprünglichen elementaren Brennstoff aufräumte und die mechanische Wärmetheorie an seine Stelle setzte. „Schon ein Irrlicht sah ich verschwinden, dich Phlogiston! Balde, — o Newtonisch Gespenst! folgst du dem Brüderchen nach!" Der hartnäckige Widerstand der Physiker, der schon bei der Herausgabe seiner „Beiträge zur Optik" (1792) in schweigender Ablehnung, später bei der „Farbenlehre" (1808) ganz positiv zu Tage trat, war der größte Schmerz seines Lebens. Unablässig nagte das an seinem Innern. Eine Unzahl Epigramme, die dabei oft ins Innerste wissenschaftlichen Parteigeistes treffen, geben Kunde von den Herzenserleichterungen, die er in dieser Angelegenheit ständig bedurfte. Er hielt sich für den „letzten Märtyrer": „Auch mich bratet ihr noch als Huß vielleicht, aber wahrhaftig! — lange bleibet der Schwan, der es vollendet, nicht aus!" So ruft er mit Bezug auf die Vollendung von Hussens (hus böhmisch „die Gans") Reformation durch den Schwan Luther. Selbst in ganz verzweifelten Momenten ist sein Trost: „Ja ich rechne mir's zur Ehre, — wandle fernerhin allein. — Und wenn es ein Irrtum wäre, — soll es doch nicht eurer sein!"

Bei der grundlegenden Bedeutung, die Goethe dieser seiner Anschauung für sein ganzes Sein und Denken, für seine Persönlichkeit gerade in poetischer Beziehung zuschrieb, scheint es

notwendig etwas bei ihr zu verweilen. Goethe hat in seinem System der Chromatik (Farbenlehre) allein durch die Feinheit seiner Auffassung geleitet und durch seine falschen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen nur in Einzelheiten notwendig beirrt, wirklich ein vollendetes Bild von den Beziehungen der Farben zum menschlichen Auffassungsvermögen geliefert. Goethe erkannte mit dem sicheren Blick für die Hauptsache, die dem systematischen Kopf eignet, die Bedeutung des grundbestimmenden Dreiklangs der Farbenharmonie: des Blau — Gelb — Rot. Das war mit ein Hauptgrund für seinen theoretischen Irrtum die Zwischenfarben (Grün, Orange) als zusammengesetzt aus ihren Grenzfarben (gemischt) anzusehen, die Unterfarbe des Blau, das Violett, aber als stärkste Trübung. Er hielt um so zäher daran fest und wich der leichten experimentellen Widerlegung nur darum auf unbegreifliche Weise aus, weil er von der sekundären systematischen Bedeutung der Zwischen- und Unterfarben fest durchdrungen war. Ferner faßte er auch das Dunkle (Schwarz) in optischer Bedeutung als Farbenwirkung und nicht nach seinem thatsächlichen Verhältnis als Beraubung des Lichts. Dies war der Ausgangs- und fortwährende Stützpunkt seiner Theorie. Weiß, nach Newton die Zusammenfassung aller Farben, wurde ihm dagegen zur Beraubung der Farbe, die „undurchsichtig gewordene Farblosigkeit". Höhnisch wiederholt er es immer wieder, daß die Farben gemischt nur die Farbe der Trübe Grau ergeben. Das Licht war ihm „das einfachste, unzerlegteste (farbloseste; homogenste Wesen (!), das wir kennen". Die Newtonsche dunkle Kammer, in welcher der Lichtstrahl prismatisch zerlegt wird, erschien ihm als charlatanischer Scheinbeweis. Von einer vermeintlichen Beobachtung seiner mangelnden Gültigkeit, die ihn wie eine höhere Erleuchtung ergriff, ging auch seine ganze Theorie aus. Goethe giebt chromatische Stimmungswirkungen, statt optischer Erklärungen. Die Relativität der Farben, ihre abgebrochene Wirkung, die sich ins Nichts verliert, hat er tief gefühlt. Darum durfte sie nicht auf das Licht angewendet werden; das erschien ihm sakrilegisch. Aber auf die Trübe, da ließ sie sich anwenden, die gewann dadurch an Leben und Bedeutung. Er spricht bei ihr von Lichtverwandtschaft (Gelb) und Lichtfreundschaft (Rot). Auf sie stieg das Licht wie Mahaddhö, der Gott der Erde, hernieder und machte sie sich wesensgleich. Allein die

„graue Theorie“ blieb unempfindlich gegen diese Verehrung des Lichts, das letzte Aufzucken der alten Sonnenanbetung im Geiste eines Dichters. Sie fuhr fort den Schein in den Dingen aufzudecken und ihre unsinnliche Natur bloßzulegen. Hier war Goethes Grenze, die Grenze selbst dieses sonst unermeßlichen Geistes. Ihm gab es feste unverrückbare Grunderscheinungen in der Natur „Urphänomene“, über die man nicht hinausgehen, bei denen man sich beruhigen solle. Das Vorgehen der Physiker erschien ihm frevelhaft, es beleidigte „den heiligen Geist der fünf Sinne“. Daß sie die Aufforderung unserer geistigen Natur, der er selbst als Poet so unvergleichlich nachkam, alles bis auf den Einheitsgrund des Seins zurückzuverfolgen: daß sie dies Grundgesetz unseres Denkens über die sinnliche Unterscheidung auszudehnen wagten, dies dünkte ihm um so unleidlicher, als ihm das rein formale Anschauungsbedürfnis in Raum und Zeit, der Geist der Mathematik, versagt war.

Einigen fachmännischen Erfolg hatten Goethes optische Anschauungen nur bei den Chemikern, die aufmerksam wurden, als die Farbe so unmittelbar in ihr besonderes Bereich der Eigenschaften der Grundstoffe rückte. Dagegen haben Philosophen leidenschaftlich für Goethe Partei ergriffen und zwar so entgegengesetzte Geister wie Hegel und Schopenhauer. Die Goethesche Farbenpsychologie zog sie von entgegengesetzten Seiten an. Diese nun ist in der That die eigentliche Leistung Goethes auf dem optischen Gebiete, die an Genialität hinter keiner von seinen übrigen zurücksteht. Sie war nicht bloß eine höchst notwendige Ergänzung der einseitig materialen Erklärungsweise der Physiker, sondern auch der natürliche Abschluß des eigenen Bildungsprozesses, der von dem großen Ganzen der Natur bis zu ihrer feinsten Erscheinungsform im menschlichen Anschauungsorgan führte. Darum haben die optischen Studien wirklich die epochemachende Bedeutung für ihn, die er ihnen im allgemeinen zuschrieb. Sie gaben seinem Wesen die Vollendung. Wenn irgend etwas das Gefühl der völligen Selbstsicherheit und fröhlichen Absolvierung des Erdenpensums ausdrücken kann, so sind es gerade damals die neben den chromatischen Studien und Experimenten der Wiederaufnahme des „Faust“ entstandenen „Geselligen Lieder“ (sieben in dem gemeinsam mit Wieland herausgegebenen Taschenbuch auf 1804). Sie verklären den methodischen Unsinn der gleichzeitigen

„Weissagungen des Bakis", der wiedererstandenen griechischen Spruchweisen, zur heitersten Lebensdurchsicht. Sie geben eine „Generalbeichte" aller Kopfhängerei, aller Dumpfheit, Trübe und Wirrnis. In frischen fröhlichen Farben liegt die Welt vor dem Sänger, welcher mit „himmlischem Behagen", die „Dauer im Wechsel preist", nun „erst recht lieben, glauben" und genießen will; welcher „Gelehrte sich zanken und streiten läßt", die „Kinder der Klugheit" aber auffordert, „die Narren eben zum Narren zu haben", „sich vom Halben zu entwöhnen, — und im Ganzen, Guten, Schönen — resolut zu leben".

Neidlos überließ Goethe damals gleichsam die Repräsentation ihres Freundschaftsbündnisses, die Führung und Anregung des großen Publikums der mächtigen Entfaltung von Schillers dramatischer Produktivität. Unter Goethes von Akt zu Akt, ja von Scene zu Scene fortschreitendem Anteil entstand die rasche Reihe der klassischen Stützen unseres Repertoires von „Wallenstein" bis „Wilhelm Tell". Der Bühnenerfolg gleich der ersten, an Schwierigkeiten kaum zu überbietenden Leistung bestimmte nunmehr Schillers ausschließliche Hingabe an das Theater. Um ihm näher zu sein, siedelte er, vom Herzog der Professur mit Gehaltszulage enthoben, bald durch kaiserlichen Adelstitel der Hofgesellschaft auch äußerlich beigeordnet, Ende 1799 nach Weimar über. Mit Goethe wetteiferte er in der praktischen Förderung des Theaters, für das er eine Reihe sehr selbständig gehaltener Übersetzungen (Shakespeares „Makbeth", das Märchenspiel „Turandot" des Italieners Gozzi, Lustspiele aus dem Französischen des Picard), auch gleich ihm aus dem Bereiche des französischen Klassicismus (Racines „Phädra") beisteuerte. Die Nachbildungen von Tragödien des Euripides („Iphigenie in Aulis", Scenen aus den „Phönizierinnen") sind dagegen schon früher in der Rudolstädter Zeit rein als poetische Studien unternommen worden. Er beschenkte es mit der herrlichsten Festdichtung, die je bei äußerlichem Anlaß das Theater eines Hofes geehrt hat. Zur Feier des Empfangs der mit dem Erbprinzen jungvermählten Großfürstin von Rußland, Maria Paulowna, dichtete er (1804) die Huldigung der Künste; ein unvergeßlicher Gruß des deutschen Geistes an die junge, aus prunkvollen Kaisersälen in das stille Thal an der Ilm versetzte Fürstin. „Ein schönes Herz hat bald sich heimgefunden, — es schafft sich selbst, still wirkend seine Welt. — Und wie

der Baum sich in die Erde schlingt — mit seiner Wurzeln Kraft und fest sich kettet, — so rankt das Edle sich, das Treffliche, — mit seinen Thaten an das Leben an. — Schnell knüpfen sich der Liebe zarte Bande; — wo man beglückt, ist man im Vaterlande." Als von Jugend her Vertraute begrüßen die Künste die hohe Fremde. „Wo die Waffen erklirren — mit eisernem Klang, — wo der Haß und der Wahn die Herzen verwirren, — wo die Menschen wandeln im ewigen Irren, — da wenden wir flüchtig den eilenden Gang. — Wir hassen die Falschen, — die Götterverächter: — wir suchen der Menschen — aufrichtige Geschlechter; — wo kindliche Sitten uns freundlich empfahn, — da bauen wir Hütten — und siedeln uns an." In passendster Weise charakterisieren sich die Künste selbst, die dramatische Kunst schließt als höchste Steigerung des Weltbilds den Reigen mit dem Hinweis: „Wenn du das große Spiel der Welt gesehen, — so kehrst du reicher in dich selbst zurück, — denn wer den Sinn aufs Ganze hält gerichtet, — dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet." Zu „der Kräfte schön vereintem Streben" verbünden sie sich, „aus dem sich wirkend erst das wahre Leben erhebt". Die Summe von Schillers Künstlerschaft spricht überwältigend aus dem in kürzester Zeit auf Goethes Bitte hingeworfenen Impromptu. Wohl kaum je ist das viel mißbrauchte Amt der Dichter, die Großen zu ehren, mehr zur Ehre der Dichtung ausgefallen.

Schillers große dramatische Wirksamkeit auf der Höhe seiner Laufbahn ist vornehmlich durch das Bestreben charakterisiert, ein umfassendes Bild des inneren Getriebes der Welt gerade an ein der Geschichtsforschung rätselhaftes oder verhülltes politisches Faktum der Vergangenheit zu knüpfen. Er scheint die philosophische Überlegenheit, die schon Aristoteles der Poesie vor der Geschichte zuweist, auf doppelte Weise darthun zu wollen: durch die lebensvolle Gestaltung des abstrakten politischen Ereignisses, welche Idee er, wie wir sahen, schon beim „Fiesko" verfolgte; ferner durch das gerade daraus entspringende natürliche Verständnis dessen, was historisch dunkel und widerspruchsvoll erscheint. Das entschied die Wahl seiner Stoffe, in deren Mitte bis auf den nach völlig anderer Richtung ausweichenden Stoff der „Braut von Messina", sämtlich irgendwie problematische Helden stehen: Wallenstein, die schottische Circe Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans

und ihrer aller rätselvoller Fall; der aus dem Hinterhalt schießende Held des schweizerischen Befreiungskampfes „Wilhelm Tell"; die merkwürdigen falschen Prätendenten Warbeck und Demetrius. Die Art, wie Schiller gerade in den letztgenannten leider früh unterbrochenen Vorwürfen den Charakter des betrogenen Betrügers zu zeichnen gedachte, belehrt auch über die früheren. So soll die Kunst Wallenstein, „dessen Charakterbild von der Parteien Gunst und Haß verwirrt in der Geschichte schwankt", unseren Augen menschlich näher bringen. „Denn jedes Äußerste führt sie, die alles — begrenzt und bindet, zur Natur zurück, — sie sieht den Menschen in des Lebens Drang — und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld — den unglückseligen Gestirnen zu." So ist auch Maria „besser als ihr Ruf"; „sie hat menschlich, jugendlich gefehlt, den falschen Schein hat sie verschmäht in königlichem Freimut." In dem als Hexe verbrannten Mädchen von Orleans, welches die Dichter des eigenen Volkes zur Lagerdirne erniedrigt hatten, wußte er die nationale Heldin wieder herzustellen. Von deutschen Bühnen ist Jeanne d'Arcs Heldenruhm in ihr eigenes Vaterland gedrungen. Wilhelm Tell zieht in dem berühmten Monolog in der „hohlen Gasse von Küßnacht", wenn es wirklich noch nötig wäre, entscheidend die Grenze zwischen seiner reinen That und dem schwarzen Verbrechen, das die ehrgeizige Rachgier des Johann Parricida ausgebrütet hat. Er bestimmt fest und klar sein Verhältnis zu dem fürchterlichen Landvogt, als dessen Richter im Namen des gemarterten Landes, als Schützer von Weib und Kindern er auftritt. Der Landvogt erntet nur die Früchte seiner Thaten. „Ich lebte still und harmlos, — das Geschoß — war auf des Waldes Tiere nur gerichtet, — meine Gedanken waren rein von Mord, — du hast aus meinem Frieden mich heraus — geschreckt, in gärend Drachengift hast du — die Milch der frommen Denkart mir verwandelt; — zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt. — Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte, — der kann auch treffen in das Herz des Feindes." So sehen wir Schiller überall darauf aus, an dem über das Gewöhnliche erhöhten historischen Ereignis die Wurzeln und Beziehungen des allgemein Menschlichen bloßzulegen. Der scheinbar historische Stoff zur „Braut von Messina" ist von Schiller völlig frei erfunden. Die Geschichte ist für ihn das erhöhte Gerüst, auf dem die ewigen Probleme des Geistes und Herzens, keine historisch-

politischen Raisonnements zum Austrag kommen. Das unterscheidet Schillers historische Dramen von vornherein von dem Schwalle seiner schülerhaften Nachahmungen, welche rührselige Familientrivialität in die Reminiscenzen aus ihrem Geschichtskompendium mischen.

Die Schwierigkeit, die hier betonten Gegensätze mit einander in Einklang zu bringen, trat am entschiedensten am Wallenstein hervor. Eine rein aus historischer Beschäftigung mit dem dreißigjährigen Kriege (1792) herausgewachsene Gestalt, während des Aufenthalts in der Heimat (1794) rasch in einen kühn vordringenden dramatischen Plan gefügt, offenbarte der „Schöpfer kühner Heere, des Lagers Abgott und der Länder Geißel, die Stütze und der Schrecken seines Kaisers" erst bei seiner dramatischen Ausgestaltung seine Unzugänglichkeit für den Dichter. Fast drei Jahre (Herbst 1796 bis Frühjahr 1799) hielt er ihn auf. Erst Goethes Rat fand den Ausweg für den Umfang, welchen die Behandlung eines so weitschichtigen Stoffes in der gemütlich aufquellenden Jambensprache nötig machte. Denn die Prosafassung, zu der Wilhelm von Humboldt geraten hatte, verwarf Schiller während der Ausarbeitung als unvereinbar mit seiner jetzigen poetischen Verfassung. Goethe bestimmte die Auseinanderlegung in eine äußerliche Trilogie. Der erste Teil giebt den Untergrund, auf dem die Bedeutung Wallensteins einzig verständlich wird: sein Lager, welches „sein Verbrechen erklärt". Für diesen ersten Teil, der ursprünglich „Die Wallensteiner" hieß, hat Goethe die einzigen thatsächlichen Beiträge geliefert, die man von ihm in dem neuen Schillerischen Drama vermutete: zwei motivierende Verse und einen Soldatenchor für die Weimarer Aufführung. Wohl aber verdankt ihm die berühmte Kapuzinerpredigt, wie vieles, ihre direkte Anregung durch die Erschließung ihres Modells, des Pater Abraham a Sancta Clara. Der zweite Teil führt die Handlung bis auf den Punkt, wo nach Erledigung ihrer politischen Voraussetzungen ihr rein tragischer Charakter deutlich wird. Die beiden Piccolomini, Vater und Sohn, treten heraus als Repräsentanten des Tragischen in Wallensteins Schicksal, der Unterdrückung menschlicher Erwägungen bei seiner Beurteilung zu Gunsten der kalten, bloß berechnenden Staatsraison. Der Schluß endlich „Wallensteins Tod" erschöpft den tragischen Gehalt. Wallenstein fällt gerade durch das Instrument, auf welches er

seinen alle menschliche und göttliche Ordnung sprengenden Plan gegründet hat, durch sein Heer. Die tückische Macht, die er als ihr vermeintlicher unbedingter Herr in den Kreis fester staatlicher Gewalten einführen wollte, zeigt ihre verderbenschwangere Unberechenbarkeit an ihm selbst. Ein zufällig gegen ihn persönlich aufgehetzter Offizier von militärisch eisernem Willen im Guten wie im Bösen wird sein Verhängnis. Butler vollstreckt, was Oktavio Piccolomini eingeleitet hat. Gerade auf diese beiden baut der bethörte Mann, der in den dunklen Gewalten seines Sternenglaubens nur die dämonischen Mächte in der eigenen Brust versinnbildlicht. „Des Menschen Thaten und Gedanken wißt, — sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen. — Die innre Welt, sein Mikrokosmus, ist — der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen. — Sie sind notwendig wie des Baumes Frucht, — sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln. — Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, — so weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln." Eine zweite Lady Macbeth steht aufreizend und zum Bruch mit dem Kaiser treibend seine ehrgeizige Schwester Gräfin Terzky neben ihm; hinter ihr zwei subalterne Köpfe, die aufs eigene Gewinnen es mit ihm wagen, Graf Terzky und der rohe Bandenführer Illo. Ihren Einfluß kann weder seine zarte, in ängstlicher Unwissenheit erhaltene Gemahlin, noch das ideale Liebespaar brechen, welches rührend und erhebend in der Welt der Feindschaft und des Verrats die Anhänglichkeit und Treue bis in den Tod vertritt: seine Tochter Thekla und der wackere Sohn des „Fuchses Oktavio", Max Piccolomini. Mit dem Verlust des einzigen Sohnes, der im Heldentod auf dem Schlachtfeld den Ausweg aus dem Gewissenskonflikt seines Herzens sucht, erkauft Oktavio schmerzlich den traurigen Lohn seines zweideutigen politischen Verhaltens: den Brief mit dem kaiserlichen Siegel und der Aufschrift „Dem F ü r s t e n Piccolomini."

Leichter und freier gestaltete sich dem Dichter der Stoff der M a r i a S t u a r t, die 1799—1800 in weniger denn einem Jahre noch dazu unter der Konkurrenz des „Warbeck' fertig gestellt wurde. Es kam hier darauf an, die historisch etwas leichtwiegende schottische Königin dergestalt zu heben, daß sie ihres traurigen Schicksals im tragischen Sinne würdig wurde. Das ist Schiller, wie man weiß, gerade in Bezug auf ihre Gegenspielerin, die Königin Elisabeth, so ausnehmend gelungen, daß es heute dem

Deutschen schwer wird, sich bei der historischen Beurteilung der großen englischen Königin die Schillersche Phantasiegestalt aus dem Sinne zu halten. Die große Scene der Begegnung der beiden Königinnen im dritten Akt, eine „moralische Unmöglichkeit", wie Schiller sich selbst darüber äußert, ist durch ihn nicht bloß möglich, sondern durchaus notwendig geworden. Die Majestät ist bei der unglücklichen Bittstellerin im Park von Fotheringhay, nicht bei der „listigen Gauklerin", die eine Gerechtigkeitskomödie zur Beseitigung der schönen Rivalin aufführt. Die katholische Glaubensbegeisterung tritt edel und maßvoll, selbst in dem fanatischen Schwärmer Mortimer menschlich liebenswürdig, ihr zur Seite. Statt dem Dichter Kälte und Zurückhaltung in diesem Punkte vorzuwerfen, sollte man die Geistesfreiheit anerkennen, mit der er als Protestant dem katholischen Teil seines Volkes seine kirchlichen Empfindungen zu verklären wußte.

Eine geradezu dominierende Stellung ward dem Katholizismus in der Arbeit des Jahres 1800, der „Jungfrau von Orleans", die schon äußerlich als „romantische Tragödie" bezeichnet ist. Hier ist sowohl der dramatische Fortgang als die tragische Verwicklung ganz auf die Idee des Wunders und der es bedingenden und einzig ermöglichenden Heiligkeit gegründet. Die reine Jungfrau vollführt ihre göttliche Heldenmission gegen allen Widerstand der Welt, aber auch gegen alle ihre Anfechtungen, sogar gegen die Stimme des Mitleids mit dem unkriegerischen Mongomery. Da erblickt sie in Lionel den Mann, der ihr unberührtes Herz wenn auch nur auf den Moment mit irdischer Liebe erfüllt. Ihre Macht ist damit gebrochen; der geschonte Feind entreißt ihr triumphierend das Schwert, das sie soeben, sich ihrer Heiligkeit vermessend, nur mit Englands Unterwerfung aus den Händen legen wollte. Die höllische Erscheinung des „schwarzen Ritters", in des gefallenen furchtbarsten Feindes Gestalt, war vorbedeutsam. Nun bricht das Unglück über sie herein. Der eigene Vater, im Grauen vor der Wundererscheinung in seinem Hause, zeiht sie der Hexerei. Stumm läßt sie alles über sich ergehen. Sie wird verbannt, von den Todfeinden gefangen. Aber das Leiden ertötet die unheilige Regung in ihr. Frei tritt sie wieder Lionel gegenüber. Sie sprengt ihre Fesseln, aufs neue folgt der schon wieder entrissene Sieg im Kampfe ihrer Fahne. Ihr Volk siegt, aber sie stirbt. „Die Tapferen brauchen ihres Arms nicht mehr." In heiterer

Vision sieht sie den Himmel seine goldnen Thore öffnen, die Jungfrau mit dem ewigen Sohne im Strahlenglanze, wie sie dem Hirtenmädchen einst erschien. „Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide — Hinauf, hinauf! Die Erde flieht zurück — kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude.“

In völlig entgegengesetzte Regionen führt die Tragödie des Jahres 1802 „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder, ein Trauerspiel mit Chören“. Hier ist der Geist der Antike, deren Götterwelt sich mit dem christlichen Zeitcharakter des Stückes in grandioser Freiheit mischt, in Idee und Form so lebendig geworden, wie in der „Jungfrau“ die Romantik des katholischen Mittelalters. Schiller hat das litterarhistorisch Notwendige über dies ganz für sich stehende Stück selbst gesagt in der vorzüglichen Einleitung „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“. „Die Braut von Messina“ bezeichnet jedenfalls den höchsten Flug, den der deutsche Kunstidealismus in der Dichtung genommen hat. „Die Kunst ist nur dadurch wahr, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen oder vielmehr es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein, als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung ... Auch in der Tragödie hatte man lange und hat noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des Natürlichen zu kämpfen, welcher alle Kunst geradezu aufhebt und vernichtet ... So haben die Franzosen, die den Geist der Alten zuerst ganz mißverstanden, eine Einheit des Ortes und der Zeit nach dem gemeinsten empirischen Sinn auf der Schaubühne eingeführt, als ob hier ein anderer Ort wäre als der bloß ideale Raum, und eine andere Zeit, als bloß die stetige Folge der Handlung. Durch Einführung einer metrischen Sprache ist man indes der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher gekommen ... Die Poesie hat sich durch ihre eigene lebendige Kraft im Einzelnen manchen Sieg über das herrschende Vorurteil errungen. Aber mit dem Einzelnen ist wenig gewonnen, wenn nicht der Irrtum im Ganzen fällt, und es ist nicht genug, daß

man das nur als eine poetische Freiheit duldet, was doch das Wesen aller Poesie ist. Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt — und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren."

Man sieht, welch hohe Bedeutung Schiller dem Chor der antiken Tragödie zuweist und welch einschneidende Absichten er mit ihm verbindet. Der antike Chor ist wirklich jene ideale Stimme der reinen Natur, die in die Wirrnis der Wirklichkeit hineintönt, als welche ihn Schiller hinstellt. Die Neueren haben ihn völlig eingebüßt. Denn weder die Chöre des Renaissancedramas nach der aus ihm hervorgegangenen Oper sind der Chor der Alten. Dieser bedeutet keine zufällige Ansammlung von Menschen, die jeweilig sich zusammenthun, je nachdem der Anteil einer Gruppe an der Handlung möglich wird. Der antike Chor ist im Gegenteil eine feststehende Gesamtpersönlichkeit in der Anlage des Dramas, die einheitlich bleibt wie die Personen selbst. Die Franzosen haben für diese Rolle des Chors zu dem schwächlichen Ersatz durch sogenannte Vertraute (confidents) gegriffen. Über die Schwierigkeit, den Chor redend auf der Bühne zur Geltung zu bringen, glaubte Schiller mit dem guten Willen und der fortschreitenden Kunst der Schauspieler triumphieren zu können. Hier aber machte sich der Mangel eines antiken Kunstelements fühlbar, welches uns abgeht, insofern es einen ganz anderen Charakter angenommen hat. Die antike Musik, die die Einheit der chorischen Rede ungesucht herbeiführte, ist nicht mehr die unsere. Sie hat sich als Kunst durch den Zutritt der Harmonie emanzipiert und kann nie mehr bloße Dienerin des Wortes werden. Schiller sah das ein. Er hoffte aber durch Teilung des Chors und reichere Bedenkung des Chorführers und einzelner aus ihm hervortretender idealer Figuren die Aufgabe des redenden Chores erleichtert zu haben. Dadurch nun opferte er wieder etwas von seiner Idee, und so fest seine Chöre durch die unvergleichliche Macht und den Zauber ihrer Lyrik sich auf der Bühne behaupten, so wenig Nachahmung konnten sie schon aus praktischen Gründen auf der Bühne finden. Was man einem Schiller zuliebe ver-

sucht, die Bewältigung des Chorexperiments wenigstens anzustreben, darauf darf ein anderer nicht so bald rechnen. Das Experiment konnte nur durch die Macht des Schillerschen Glaubens daran gelingen, wie er in dem gewaltigen Pathos dieser Chorgesänge zum Ausdruck gelangt. Jede schwächliche Nachahmung würde als Karikatur erscheinen (Kotzebues „Hussiten vor Naumburg"!).

Auf einen weit günstigeren Boden für die Nachahmung fiel die Idee des Stückes, den Schicksalsglauben der antiken Tragödie in seiner herbsten Form, wie er sich etwa in des Sophokles „König Ödipus" maßgebend zeigt, darin zum Ausdruck zu bringen. Der Fluch, der auf den Sprößlingen der Donna Isabella von seiten des Ahnen lastet, geht in Erfüllung, trotz aller Gegenmaßregeln, die auf Weissagungen und Träume hin dagegen ergriffen werden. Beatrice, die einzige Tochter, soll ins Meer geworfen werden, da sie ihrer beiden Brüder Verderben sei. Ein Traum der Mutter verheißt dagegen, sie werde die Brüder in heißer Liebe vereinen. Beides geht in Erfüllung, da die beiden feindlichen Söhne der Isabella sich in die unbekannt in einem fernen Kloster aufgesparte Schwester verlieben. Der leidenschaftliche Jüngere tötet eifersüchtig den beglückten Älteren und nach der Aufklärung sich selbst. Die Kunst des Dramas, alle Vorgänge auf der Bühne sich glücklich anlassend aufzubauen, während der Zuschauer bei der Versöhnung der Brüder, ihrem Bericht von der Wahl ihrer Gemahlin das furchtbare Ende immer deutlicher kommen sieht, ist von jeher höchlich bewundert worden. Es ist daher kein Wunder, daß das Stück zur Nachahmung anregte, die wie gewöhnlich das Äußerliche seines Charakters, das Schicksalmotiv, ausschließlich aufgriff. Zacharias Werners „24. Februar" zog die Idee in die Regionen eines gräßlichen Aberglaubens herab, dessen schauerliche Wirkungen nur durch die Lächerlichkeit seiner Voraussetzungen aufgehoben werden können. Gerade dies Stück aber begründete die eigentliche Schicksalstragödie[1]) auf unserem Theater, die Platens verdienter Spott in der „Verhängnisvollen Gabel" traf. Müllner fand den „29. Februar" zum Schicksalstag noch passender. Houwalds kindische Weinerlichkeit traf hier den richtigen Untergrund für ihre Kinderstubentragik und nur in Franz Grillparzers „Ahnfrau" zeigt sich ein Dichter, der von dem äußerlichen Bühnenerfolg in

1) D. Nat.-Litt. Bd. 151.

der Moderichtung des Tages zu wahrhaft poetischem Wirken vorzudringen bestimmt war.

Schillers letztes großes Bühnenwerk, das Testament an seine Nation, wie man es gern nennen mag, ist der Tell (1803—1804). Goethe, bei dem wir diesen Stoff als Plan für eine epische Behandlung antrafen, hatte ihn Schillern abgetreten, der ohne Kenntnis der Schweiz sein unübertroffenes dramatisches Gemälde des Schweizerischen Landes und Volkes daraus gestaltete Im „Tell" ist wirklich das ganze Volk der dramatische Held und das ganze Land der Ort der Handlung. Daß Tell nur als Repräsentant poetisch gerechtfertigt erscheint, ist bereits oben hervorgehoben. Die Beziehung auf die damalige Lage Deutschlands, dessen Selbständigkeit und altes Recht die übermütigen Bedränger damals ebenso in Frage stellten, wie die kaiserlichen Vögte in der Schweiz, ergiebt sich von selbst. Überall wirkte das Stück unter dieser Auffassung, es war wie ein Zeitereignis und der Rütlibund erneuerte sich bei jeder Aufführung im Publikum. „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht. — Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden, — wenn unerträglich wird die Last, greift er — hinauf getrosten Mutes in den Himmel — und holt herunter seine ew'gen Rechte, — die droben hangen unveräußerlich — und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst. — Der alte Urstand der Natur kehrt wieder, — wo Mensch dem Menschen gegenüber steht — zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr — verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben. — Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen — gegen Gewalt. Wir stehn vor unser Land, — wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder." Daß Schiller den Adel mit in die Volksbewegung hineinzog, erscheint gleichfalls für die heimatlichen Zustände in der Folgezeit vorbedeutsam. Des Junkers Rudenz Bekehrung zur Sache des Volkes durch den nationalen Sinn des Weibes ist so charakteristisch, wie seine Erklärung am Schluß „und frei erklär' ich alle meine Knechte" als Verheißung berührt. Der Tell bildete die Krone von Schillers Volkstümlichkeit. Er ward der Sänger des Vaterlands im Augenblick, wo es desselben bedurfte und im höchsten Sinne einer ausgereiften Persönlichkeit. Was die Freiheitsdichter der Folgezeit gaben, ist nur der bunte Reflex der einen strahlenden Sonne, die vor dem Tage der Freiheit sich dem Untergange zuneigte.

Schiller starb am 9. Mai 1805, körperlich geradezu auf-

gerieben, nachdem der mächtig beherrschende Geist in den letzten Jahren stets wiederholten, furchtbaren Anfällen der Zerstörung noch immer wieder einen letzten Rest Lebenskraft abgerungen hatte. In geistiger Vollkraft ist er geschieden; in der Blüte der Selbstvollendung, wie es selten dem Sterblichen gegeben ist, „heiterer, immer heiterer!“ sah er „des Erdenlebens schweres Traumbild sinken“. Er starb in Weimar an der Stätte seines gemeinsamen Wirkens mit dem großen Genossen seines Geistes, wo jetzt das Meisterbildnis Rauchs beide vereinigt zeigt, einen Kranz haltend. Eine Übersiedlung nach Berlin, der zuliebe er 1804 eine an Ehrung reiche, aber erfolglose Reise in die preußische Hauptstadt unternommen hatte, war nicht zu stande gekommen. Bei seiner Beisetzung ist einem damaligen Weimarischen Schlendrian gemäß leider nicht auch nur mit derjenigen Pietät verfahren worden, die man dem Vertreter des Geistes an sich schuldet. Seine Gebeine mußten später aus einer Massengruft wieder zusammengesucht werden, der Schädel nur auf eine bei dem Schillerischen ziemlich sichere Vermutung hin (vgl. Goethes Gedicht darüber). Dieser befand sich später im Postament der Danneckerschen Kolossalbüste Schillers auf der Weimarischen Bibliothek. Der König Ludwig I. von Bayern bewirkte es, daß alle seine Überreste vereinigt in der Fürstengruft neben Karl August und Goethe beigesetzt wurden. Goethe war selbst schwer krank, als er durch alle Versuche, es ihm zu verheimlichen, das Unersetzliche erriet. „Als ich mich ermannt hatte,“ berichtet er, „... war mein erster Gedanke den Demetrius zu vollenden. Von dem Vorsatz an bis in die letzte Zeit hatten wir den Plan öfters durchgesprochen ... das Stück war mir so lebendig als ihm. Nun brannte ich vor Begierde, unsere Unterhaltung dem Tode zu Trutz fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis ins Einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaktion eigner und fremder Stücke hier zum letzten Male auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust erschien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte ... Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet. Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war

mir Schiller erst eigentlich entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte; ... sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand ..." Der „Demetrius" mußte sich später armselige Theaterfortsetzungen gefallen lassen, die wie die Laubesche den gewaltigen Ansturm der großen Prätendententragödie in der ungeheuren Reichstagsscene zu einem königlichen Familienstück verflüchtigen. Goethe hat auf andere Weise dem Freunde doch das Monument gesetzt, das ihm so versagt war. Eine Aufführung der „Glocke" als Gedächtnisfeier, die er nach zehn Jahren wiederholte, weihte er durch jenen Epilog, in dessen Strophen uns Schillers persönliches Gedenken allezeit fortleben wird ... „zum Höchsten hat er sich emporgeschwungen, — mit allem, was wir schätzen, eng verwandt. — So feiert Ihn! Denn was dem Mann das Leben — nur halb erteilt, soll ganz die Nachwelt geben. So bleibt er uns, der vor so manchen Jahren — ... von uns sich weggekehrt! — Wir haben alle segenreich erfahren, — die Welt verdank' ihm, was er sie gelehrt; — schon längst verbreitet sich's in ganze Scharen — das Eigenste, was ihm allein gehört. — Er glänzt vor uns, wie ein Komet entschwindend, — unendlich Licht mit seinem Licht verbindend."

Vierzehntes Kapitel.

Die Romantik. Goethes Alter.

Vergegenwärtigen wir uns, so weit die Fülle der sich drängenden und meist rasch einander aufhebenden litterarischen Erscheinungen es gestattet, wie sich die Folgezeit mit dem Außerordentlichen der neuen geistigen Konstellation auseinandersetzte.

Das mächtige Emporsteigen der rein dichterischen Vertretung des Geistes schuf in Deutschland, dem alten Lande der Theologie und Schulgelehrtheit, eine ganz neue Situation. Für alle geistig Strebenden war die „Vollendung des Menschen im Dichter" ein neues Evangelium, welches mit derjenigen gesteigerten Empfänglichkeit aufgenommen und weiter getragen wurde, die auf brachem, frisch gepflügtem Boden natürlich ist. Noch waren die Eindrücke zu frisch, das einmal geweckte Interesse in höheren Geisteskreisen zu groß, um es bei dieser Empfänglichkeit für die innere Ausgestaltung des eigenen Daseins bewenden zu lassen. Der Dichter ist zudem Künstler. Er will wirken und zwar intensiv nach außen wirken. Kein Wunder, daß so der Zustand der Genieperiode sich jetzt auf breiterer Grundlage und in entwickelteren Verhältnissen wiederholte oder richtiger ausgedrückt in Permanenz erklärte. Die Reihen junger, phantastischer Köpfe, die jede Generation stellt, waren durchdrungen von der Macht und Bedeutung des Dichterberufs. Sie wuchsen heran an den großen Offenbarungen der Goetheschen Muse; der Schillerische Ideenschwung wirkte vom Theater aus in Kreisen, die früher jedem künstlerischen Luftzug hermetisch verschlossen waren. Die Empfänglichkeit war ungemein und zeigte sich in allen Schichten der Gesellschaft. Das war ganz natürlich. Den großen Geistern folgt ihr Publikum immer zeitlich nach. Aber unnatürlich war es, wie sich diese Empfäng-

lichkeit äußerte. Scharen von „Dichtern" standen mit einem Male am Platze einer kleinen Gemeinde verständnisvoller Leser. „Jung und Alt und Groß und Klein," ruft Goethe entsetzt, „gräßliches Gelichter! — niemand mehr will Schuster sein — jedermann ein Dichter!" Nun ist, so unbeschränkt der dichterische Beruf erscheint, dichterisches Wirken sehr beschränkt, beschränkter wie jedes andere künstlerische. Knapp bemessen ist die Zahl der Kunstwerke, die sich bilden dürfen und die sich bilden können. Jedes steht an seiner Stelle und schließt so und so viel andere aus; ein entfalteter Keim raubt hundert andern Leben und Licht. Der Troß der Nachahmer und Umstürzler füllt die Klüfte von einem zum andern. Keine Kunst ist ferner so auf inneren Anteil angewiesen, so *esoterisch*, als die Poesie. Sie weist jedes Anbieten nach außen stolz zurück und dankt jeden Versuch dazu über kurz oder lang mit Verwüstung und Verfall. Läßt der Dichter es sich beifallen, sein Ideal in die Welt hineinzutragen, so wird er an ihrem Widerspruch zerschellen. Wahnsinn und Untergang ist sein Los und es ist kein Zufall, daß dies traurige Geschick sich nun in immer steigender Frequenz wiederholt von den Riedel, Wezel, Ephraim Kuh, Lenz, Forster bis zu den Hölderlin, Heinrich von Kleist, Theodor Amadeus Hoffmann, Lenau und noch darüber hinaus bis in unsere Zeit. Bequemt sich aber der Dichter der Welt, so ist er schon keiner mehr oder nie einer gewesen. Er trägt dann nur dazu bei, die Meute beifalls- und brothungriger Schreiber zu vermehren, die die Aussaat einer glücklichen poetischen Frucht zu allen Zeiten gleichgültig niederstampft. Schon die englischen Nationalökonomen des siebzehnten Jahrhunderts fanden Gelegenheit, an ähnlichen litterarischen Verhältnissen in ihrem Lande das Ungesunde, ja die soziale Gefahr überwuchernder Schriftstellerei anzumerken. Von den geradezu krankhaften Ausartungen des Denkens und der Phantasie, die das neunzehnte Jahrhundert zeitigte, hatten sie noch keine Ahnung, so richtig sie bereits den unheilvollen praktischen Einfluß des in Massen ausgestreuten phantastischen Aberwitzes schätzten. Was das neunzehnte Jahrhundert hieran bietet, geht in allen seinen politischen Schattierungen im Kerne auf rein litterarische Anregungen zurück. Die *deutsche* Litteratur der uns gegenwärtig beschäftigenden Epoche bildet den Ausgang für die entgegengesetztesten Richtungen sozialen, politischen und religiösen Wahnes.

Das großartig reine und klare Unterscheidungsvermögen, mit dem unsere Klassiker Ideal und Wirklichkeit auseinanderzuhalten verstanden, fehlte also durchaus den Jüngern, die im Schatten ihrer Persönlichkeit und sogar in ihrem Namen ein neues Evangelium der Poesie, das romantische, zu verkünden unternahmen. Wenn Goethe schon damals sich ausdrückte, das Klassische sei das Gesunde, das Romantische aber das Kranke, so hat er den Gegensatz menschlich gekennzeichnet, der das vorgebliche romantische Prinzip von dem klassischen trennt. Strenger bestimmt könnte dieser Gegensatz vielleicht werden, wenn man die beiden Anschauungsweisen zu Grunde liegenden Philosophien zur Vergleichung heranzieht. Die klassische Richtung in Schiller ganz besonders, aber auch in Goethe, dessen Spinozismus mit der Zeit immer mehr diese Form annahm, ist repräsentiert durch die Kantische Lehre. Diese betont mit größter logischer Schärfe die empirische Realität der Wirklichkeit, d. h. die thatsächlichen Verhältnisse der uns erfahrungsgemäß gegebenen Welt. Das „An sich" der Dinge ist aber damit nicht gegeben, dies geht über unsere Sinne und damit über alle Erfahrung hinaus: das ist, wie der Kunstausdruck lautet, transscendental. Kants Philosophie ist demnach empirischer Realismus, transscendentaler Idealismus. Der als Kants Schüler auftretende, von ihm aber verleugnete eigentliche Philosoph der Romantik, der Sachse Joh. Gottlieb Fichte (1762—1814), lehrte ganz im Gegenteil die empirische Unbedingtheit der Außenwelt, die er rücksichtslos den konstitutiven Kräften des Inneren opferte. Er fiel dadurch nur in den von Kant mit Meisterschaft widerlegten Irrtum des empirischen Idealismus zurück, der in Fichte ganz besonders ein transscendentaler Realismus von verblüffender Keckheit wird. Das Ich erschafft die Welt. Es giebt nichts außer dem Ich; denn selbst das was nicht ich bin, ist nach Fichte meine That. Schiller hat das persifliert in dem köstlichen Xenion „Ich bin ich und setze mich selbst und setz' ich mich selber — als nicht setzend, nun gut, hab' ich ein Nicht-ich gesetzt." In dieser Fichteschen „Wissenschaftslehre" nun erkannte die als Schule auftretende Romantik mit der französischen Revolution und Goethes „Wilhelm Meister" „die größten Tendenzen des Zeitalters". Die Art, wie der „Meister" interpretiert wurde, entsprach ganz dem souveränen romantischen Spiel mit der Welt und dem

Leben, wozu die Wissenschaftslehre die philosophische Unterlage hergeben mußte. „Goethes Meister ist der Meister vom Stuhl einer romantischen Loge geworden“ äußert Jean Paul. Dies hinderte zwar nicht, daß die von einer „romantischen Loge“ sehr abweichenden Tendenzen des Werkes in dieser Loge selbst deutlich gefühlt wurden. Novalis erschrak über die völlige Poesielosigkeit des Goetheschen Romans, der doch in seiner Darstellung wieder die höchste Poesie sei. Überhaupt muß die Litteraturgeschichte bestätigen, was der von den romantischen Führern vornehm beiseite gesetzte Schiller dem Freunde ärgerlich zurief, wenn die Anmaßungen im selbstbewußten Antreten des Goetheschen Erbes zu arg wurden. Goethe schien ihm für die Romantik nur ein deckender Name zu sein, um recht andersgeartete Bestrebungen damit in Kurs zu bringen. Es war ihm unbegreiflich, wie ein August Wilhelm Schlegel die sachlose Wortstrenge seiner Kritik, die herzlose Kälte seiner Poesie mit wirklichem Gefühl für Goethes Dichtungen vereinigen könne. Über Friedrich Schlegel äußert er zu Goethe, „der Laffe meinte also, er müsse dafür sorgen, daß Ihr Geschmack sich nicht verschlechtere“. So wenig Schiller dem romantischen Brüderpaar und zumal dem persönlich früh mit ihm entzweiten Friedrich gerecht wird, so begründet ist sein Verdacht über ihr zweideutiges inneres Verhältnis zu Goethe

Die Romantik giebt schon in ihrer selbstgewählten Bezeichnung eine Andeutung ihres Zurückbleibens hinter den eigentlichen Aufgaben des Dichters, als Menschen sowohl wie als Künstler. Das Wort „romantisch“ tritt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zugleich mit der Überhandnahme des Romangeschmacks in der Litteratur auf. Es bedeutet zunächst nur das Eigenschaftswort zu „Roman“, nimmt sehr bald unsere jetzige Färbung von „romanhaft“ an d. h. abenteuerlich, seltsam, unwahrscheinlich und erlangt schließlich die spezifische Ausdrucksfähigkeit für poetische Begebenheiten und Gefühle, welche die neue Schule zur Devise erhob. Diese kennzeichnet sich also selbst mit einem Worte, welches von derjenigen poetischen Kunstgattung hergenommen ist, in der das Überfließen poetischer Vorstellungen in das gewöhnliche Leben und den Lauf der Welt die Hauptwürze bildet; die von jeder Form Abstand nimmt und im materiell Poetischen, um sich so auszudrücken, im phantastischen Stoff ihre bekannte verführerische Anziehungskraft entwickelt. So ist auch das, was die romantische

Schule mit einer Heftigkeit, als ob weder Winckelmann noch Herder gelebt hätte, als das Muster klassischen Daseins hinstellte und nach der Art moderner Neologen sofort mit dem schönen Wort „Griechheit" bezeichnete, im Grunde nur ein naturalistisches Wühlen in Illusionen maßloser Sinnenfreiheit, wie es in der berüchtigten „Lucinde" erschreckend zu Tage tritt. Wo diese Sehnsucht nach dem Griechentume als dem Ideal schöner Menschlichkeit mehr ist, wie es namentlich bei dem kongenialen Landsmann Schillers Hölderlin[1]) (1770—1843) in dem philhellenischen Romane Hyperion hervortritt, da zeigt sie sich recht als das „sehnsuchtsvolle Hungerleiden nach dem Unerreichlichen", das Goethe so verhaßt war und in so traurigem Kontraste steht zu dem resoluten Hinüberschreiten Schillers aus dem engen dumpfen Leben in die „idealische Welt" seiner Dichtung. Die Romantiker verstanden es nicht, der Welt zu geben, was der Welt ist, und Gott, was Gottes ist. Ihre Weltabkehr, zu der gerade sie sehr bald von ihrer Weltverhimmelung hinübergetrieben wurden, war daher nicht wie die der Klassiker eine freie, ästhetische, welche die Welt klar und innerlich freudig im Auge behält. Sie ward vielmehr pathologisch religiös, wie sie im Mönchstum zu Tage tritt, ohne doch auch hier über die Sehnsucht nach der Heiligkeit, wie dort nach der schönen Weltlichkeit naturgemäß hinauskommen zu können.

Die Welt des Mittelalters, für welche die Romane der Chevalerie ja den Namen „romantisch" in erster Linie in Anspruch nehmen ließ, löste diejenige der Griechheit immer mehr ab. Und hier ist es, wo die Romantik ihre eigentümlichen Verdienste hat in der Erweckung eines nachhaltigen, thätigen Interesses für die lange vernachlässigten Zeiten, denen schon Goethe und Herder das Ekelwort „gotisch" als „barbarisch" abzunehmen gesucht hatten. Sie vollendeten Herders und Goethes Bestrebungen nach einer Ausschöpfung der volkstümlichen Dichtung zumal nach der Seite des Märchens, der Legende, des kindlich schlichten Herzensgesanges. Jene Weltabkehr war es, die sie zu der durch die englische Besitzergreifung Ostindiens neu erschlossenen Sanskritlitteratur hinüberlockte, wo das Nirvana, die Vernichtung der Welt im Geiste, als das Ziel alles menschlichen Strebens alle Äußerungen durchdringt. Die mystische Theo=

1) D. Nat.=Litt. Bd. 135, 2, S. 387.

sophie Jakob Böhmes, die alleinige Versenkung in die Gottnatur erprobte an ihnen die Erleuchtungskraft, die sie an ihrem Schöpfer bewährt hatte. Wie Fichte die philosophische Voraussetzung, so ist die Philosophie des genialischen Schwaben Fr. Wilh. Jos. Schelling (1775—1854) die Folge und der notwendige Ausdruck der Romantik. Die Religion wurde schließlich die letzte Zuflucht des überall in der Welt vergeblich den Einklang mit dem Unendlichen suchenden romantischen Gemütes: die Religion in derjenigen Form, in der sie am entschiedensten und sinnfälligsten in die Welt eingreift, im Katholizismus. Es mag den Überschauer der neueren Litteraturgeschichte somit wohl wundersam berühren, daß er am Ziele des langen, vielgestaltigen Weges durch drei Jahrhunderte wieder an den Ausgangspunkt zurückversetzt wird; daß der Lauf dieser ganzen weitausgreifenden Geistesbewegung, die an die Reformation anknüpft, sich in sich selbst zurückzuschlingen scheint; daß die durch Luther entfesselten geistigen und gemütlichen Bedürfnisse nach Durchprobung aller nur möglichen Auskunftsmittel sich endlich bei dem beruhigen mußten, was sie von Anfang an besessen.

So vollständig und definitiv war aber die Restitution des Katholizismus in der deutschen Litteratur keineswegs. Die Romantik trug in sich selbst den Keim, der sich zerstörend auch gegen dies äußerste Quietiv ihrer poetischen Unendlichkeitssehnsucht kehrte. Eine große Rolle in der romantischen Theorie und Dichtung spielt jene „Ironie", die eines der hauptsächlichen Momente in der romantischen Stimmung bilden soll. Diese Ironie ist der Ausdruck der souveränen Erhebung über die gesamte Weltbedeutung, wie sie dem romantischen Ich angemessen ist. Sie entspringt aus der Erkenntnis der Traumhaftigkeit, der wechselvollen Flüchtigkeit und dauernden Nichtigkeit nicht etwa bloß unseres Daseins, sondern der Welt überhaupt. Diese Ironie, die als besonders krasse Fortführung des englischen Romanhumors in Jean Pauls sentimentaler Laune einsetzt, als Shakespeares Schatten durch alle Produkte der eigentlichen Romantiker spukt, fand endlich ihre eigentliche Bestimmung in der Vernichtung ihrer Mutter, der Romantik selbst. Wie in Schellings Landsmann dem Philosophen Georg Wilh. Friedr. Hegel (1770—1831) die mystische Naturphilosophie in die logische Vergötterung des absoluten Begriffs umschlägt, wie dieser Philosoph selbst die

launenhafte Umkehrung aller Bildungen in ihr Gegenteil als das Prinzip des dialektischen Prozesses in der Weltgeschichte hinstellte: so verwandelte sich der romantische Geist in der Litteratur über Nacht in den positivistischen der „Emanzipation des Fleisches", die Zauberklänge der „mondbeglänzten Zaubernacht" in die naturalistische Prosa des grauen Wirklichkeitstages, die mittelalterliche Ritterschwärmerei in politischen Radikalismus, die fromme Kirchlichkeit in atheistische Propaganda. Der realistische Geist, der mit dem „jungen Deutschland" um 1830 einsetzt, beherrscht, zum äußersten Extrem gediehen, noch immer unsere Zeit. Es ist die „Ironie der Romantik" und im Kerne die Romantik selbst, deren naturalistische Beziehungen an der französischen Romantik noch klarer werden, als an vielen Produkten der deutschen. Frankreich wurde so zum Wortführer der naturalistischen Seite der Romantik, wie Deutschland der supranaturalistischen. Man lasse sich durch die scheinbar sich ausschließenden Kundgebungen eines und desselben Geistes nicht täuschen über das einheitliche litterarische Gepräge unseres Zeitalters, das in seiner Art für die litterarhistorische Schematisierung genau so bestimmt ist, wie die klassische Zeit von Klopstock bis Goethe, wie die nationale Renaissancedichtung von Opitz bis Gottsched, wie das Reformationszeitalter nach Luther.

Aufschluß über das innerste Wesen der Romantik gewährt der Hinblick auf jene Kunst, die nicht zufällig gerade damals in Deutschland zu einer früher nicht gekannten geistigen Bedeutung vordrang und die führende Stelle unter den Künsten während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts behalten hat: die Musik. Diese bis in die neue Zeit hinein technisch noch immer nicht völlig ausgewachsene Kunst war durch die stolze Reihe der deutschen Meister seit Johann Sebastian Bach auf den Gipfel der Vollendung und zu der freiesten, vollkommensten Ausdrucksweise geführt worden. Die deutsche musikalische Klassikertrias Haydn, Mozart, vornehmlich aber Beethoven (1771—1826) konnten es unternehmen, ihre Kunst von der Beziehung auf das Wort vollständig emanzipiert in großangelegten, rein instrumentalen Tongebilden ihre selbständige, nur ihre eigentümliche Sprache reden zu lassen. Die Sonate für ein oder mehrere Instrumente, zumal das musikalisch ganz für sich selbst stehende Klavier, in der Vereinigung der Saiteninstrumente als Quartettsatz, für das ganze Orchester als Sinfonie eroberte sich jetzt einen immer

weiter ausgedehnten Raum im geistigen Haushalt. Die Gebilde der reinen Instrumentalmusik bestritten für sich allein die Kosten der geistigen Unterhaltung während eines ganzen Abends. Als Konkurrent der Lektüre erscheint jetzt als gleichwertiger Faktor die Hausmusik; auf dem Theater erringt die durch Gluck und Mozart geistig enorm gehobene Oper eine ebenbürtige Stelle neben dem Drama selbst vor dem höchststehenden Publikum; das Konzert wird eine neue Macht im öffentlichen Kunstleben.

Der früher kaum zu ahnende selbständige Aufschwung der musikalischen Kunst entsprach nur einem tiefliegenden geistigen Bedürfnis. Es ist eben das, was wir als den Grundzug der durch die Klassiker herangebildeten Generationen charakterisierten. Eine ungemeine, weite Empfänglichkeit für geistige Eindrücke in künstlerischer Form, Vertiefung und Verfeinerung des Seelenlebens, ein idealischer Hang nach Bethätigung der eigenen, mehr dunkel gefühlten als klar erprobten Kräfte, der sich im allgemeinen als Sehnsucht ankündigt: wo konnte dies alles eher genährt und befriedigt werden als durch die rein in geläuterter Empfindung schwelgende musische Urkunst, welche über die Gestalten und Verhältnisse der umgebenden Welt hinausführend, lediglich an den tiefsinnigen Beziehungen der Töne zu einander das Weben und Walten der Erscheinung versinnbildlicht? Das Tönen und Klingen der musikalischen Form, der vielfältige Zauber wechselnder verschränkter Reime in stets neugestalteten Absätzen: dies romanische Reim- und Strophenspiel ist ja auch gerade das, was die Romantik bei ihrer sonstigen Abneigung gegen die formale Ausgestaltung des Vorwurfs, Gedankens und Bildes an der Form überhaupt anzieht. Also Klangform und nicht Anschauungsform beherrscht die Romantik. Recht kennzeichnend hierfür erscheint ihre ausschließliche Vorliebe für die Landschaft in der bildenden Kunst, die ihr eigentliches Dichten so beherrscht, daß die menschliche Persönlichkeit fast zu einer Art von Staffage freilich oft von großem Reiz der Stimmung herabsinkt.

Auch die Landschaftsmalerei teilt den Aufschwung der Musik in der neuesten Zeit und genau aus den gleichen Gründen Wer wollte das Naturgefühl in seinem Erwachen von einer bestimmten Epoche datieren?[1]) Es ist dem empfindenden Menschen von Haus eigentüm-

1) Vgl. Alfred Biese, Geschichte des Naturgefühls. 2. Aufl. 1891.

lich, seine Seele in ihrem Schwanken und Schweben in das unbelebte Bild rings um ihn her hineinzutragen, den Stimmungsgehalt auszukosten, der in dem unendlich abgestuften Wechselspiel der Natureindrücke liegt. Allein eine so ausschließliche Hingabe an das Wunder der schuldlosen Natur im Gegensatz gegen die platte Selbstverständlichkeit der grausamen Menschenwelt konnte erst in der Zeit eintreten, die das moderne sentimentalische Prinzip auf die Spitze trieb. Schiller hat alle diese Beziehungen schon vor dem Einsetzen der eigentlichen romantischen Bewegung auseinandergelegt in der bekannten Rezension (1794) der Gedichte Friedrich Matthisons[1]) (aus dem Magdeburgischen 1761—1831). Schiller hat als Eigentümlichkeit dieses Dichters die Kunst hervorgehoben, den durch Musik und Landschaftsmalerei anregbaren Empfindungen gleichsam einen Text unterzulegen; jene in den Beziehungen der Töne und Farben geschäftigten Symbolik der Einbildungskraft zugleich durch den Inhalt zu unterstützen und ihr eine bestimmte Richtung zu geben. „Wer erfährt," fragt Schiller bei einem Liede Matthisons, das er als Beispiel mitteilt, „nicht etwas dem Eindrucke Analoges, den etwa eine schöne Sonate auf ihn machen würde?" Durch Matthison angeregt und ihm aufs innigste im Leben verbunden finden wir den Landsmann Geßners, den Schweizer Joh. Gaudenz von Salis-Seewis[2]) (1762—1834). Matthisons „Adelaide" in der Komposition Beethovens, von Salis etwa ein Lied, wie das mit dem Refrain „ins stille Land!" von Schubert gesetzt, zaubert uns alsbald jene ganze Empfindungswelt vor die Seele, in der die Sonne nur da ist, um über verträumten Einsamkeiten zu brüten, in glitzernden Wasserspiegeln abendlich zu verglühen; wo der silberne Mond sein bleiches Licht über Graburnen wirft und die nächtliche Sehnsucht zu sich hinaufzieht „ins stille Land, ins Land der großen Toten"! Diese Tondichtung in Worten und Bildern verfeinerte sich im Durchgang durch die eigentliche Romantik zu dem Kultus der toten Geliebten und der Blumenpoesie, wie sie nach Novalis' Vorgang am tonreichsten die musikalischen Stanzen des Sängers seiner „Cäcilia" und der „Bezauberten Rose" Ernst Schulze[3]) (aus Celle 1789—1817) repräsentieren. Sie erhielt ihren Meister und Vollender in dem Schlesier Joseph Freiherrn von

1) D. Nat.-Litt. Bd. 135, 2, S. 191. — 2) Ebd. Bd. 141, 2, S. 203. — 3) Ebd. Bd. 147.

Eichendorff (1788—1857), in welchem jenes geheime Singen und Klingen der einsamen und nächtlichen Natur zu dem natürlich quellenden Ausdruck gelangte, der ihn zum Lieblingsdichter der Tonsetzer des Jahrhunderts macht. Das Rauschen der Wälder und das Murmeln der Wasser im Grund; das Sehnen über Thäler und Höhen, wenn in der sommerlichen Mondnacht die Seele weit ihre Flügel ausspannt, als flöge sie nach Haus; der Zug, der in die Ferne mächtig hinaustreibt, das Wandern und Schweifen durch die überglänzte Au; daneben die schreckenden, ahnungsvollen Farben und Laute der Natur, die Sprache der Wolken und Winde, die Stimmen, die lockend aus dem Abgrund tönen und nächtlich im Walde hin und wieder wandern: all das Bekannt-Unbekannte des Zaubers der Natur und Einsamkeit bringt hier immer gleich und doch stets neu, wie er, in Verse, die sich selber singen, die kein Ende finden können „in großer seliger Lust". Die Poesie der Sommerwanderung, der Südlandsfahrt, „wenn der Himmel lieblich schiene, wie in Welschland lau und blau"; das Vagantenleben des Künstlers, der sich fröhlich durch die Welt musiziert, hat in der Perle seiner Novellendichtung „Aus dem Leben eines Taugenichts" unvergänglichen Ausdruck gefunden. Eichendorffs ganze epische Dichtung, seine Romane und Novellen, sind durchflutet von dieser musikalischen Stimmung, zu der die katholische Glaubensfreudigkeit nur den Grundbaß bildet, nur das reine Schwingen kindlicher Seelenzuversicht liebenswürdig hinzufügt. Wie das fortwirkt und sich in eigentümlichen Charakteren eigentümlich gestaltet, daran wollen wir durch den Hinweis auf die Namen Adalbert Stifter, Annette von Droste-Hülshoff, Theodor Storm, Eduard Mörike nur noch hauptsächlich erinnern. Andere Hauptvertreter der musikalischen Lyrik, wie der Dichter der Schubertschen „Müllerlieder", der früh (1827) verstorbene Wilhelm Müller (aus Dessau), als Sänger des griechischen Befreiungskampfes der „Griechenmüller"; der als Dichter, nicht als Wortführer des jungen Deutschlands, ganz hierhergehörige Verfasser des „Buchs der Lieder", der Rheinländer Heinrich Heine; der unglückliche Faust der Lyrik, der seine Überforderungen an das Seelenleben im Wahnsinn büßende Deutschungar Nikolaus Lenau[1]) (Nimbsch Edler von Strehlenau): auf sie kann als Austräger historisch gewordener poetischer Tendenzen auch nur

1) D. Nat.-Lit. Bd. 154. 155.

der Blick gelenkt werden. Was Neues und Zeitbewegendes in ihnen anhebt, die ganze, neue Voraussetzungen fordernde, politische Dichtung, fällt bei ihnen und den verwandten Erscheinungen, bereits außerhalb unseres abschließenden Rahmens.

Die eigentümliche Mischung des romantischen Ton- und Naturgefühls mit dem zersetzenden, verneinenden Geiste, der in den eben aufgeführten Ausläufern, vornehmlich in Heine, immer ausschließlicher zur Geltung gelangen sollte; die Ankündigung der romantischen Ironie im Gewande des englischen Humoristen aus der deutschen Schule der Hamann und Hippel kennzeichnet die Rolle, die der einst so gefeierte, wie heute übersehene Jean Paul in der Litteraturgeschichte inne hat. Johann Paul Friedrich Richter[1]) (1763—1825), der Sohn eines Schulrektors und späteren Pfarrers, erhielt seine ersten Jugendeindrücke in den einsamen Waldthälern des fränkischen Fichtelgebirges. Er hat nach dem frühen Tode des Vaters die engsten Verhältnisse bedürftiger Kleinbürgerei durchmachen müssen und ein fabelhaftes Bedürfnis nach geistiger Bethätigung diesen zum Trotz in einer lange Zeit aussichtslosen Schriftstellerei durchgesetzt. Die Grundzüge seiner äußeren litterarischen Erscheinung sind mit diesen Daten gegeben. Jean Paul ist der Prophet des Kindheitsideals in der Litteratur, der Rhapsode aller stillen Winkel, der ganzen kümmerlichen Winzigkeit und Beschränktheit des Daseins der geistlich Armen, d. h. derer, die im Geiste arm sind. Er ist der Erbe der Wissenslust, der Freude an der kleinen Münze der Gelehrsamkeit, an der zusammenhangslosen Aufstapelung von Kenntnissen, welche in Deutschland überhaupt und vornehmlich in dieser Shäre der geistig strebenden Schulmeisterlein und Armenadvokaten zu Hause ist. Er hat diesem Hange, der sich bei ihm zu einer förmlichen Wut steigerte, in seiner „Zettelkästenschriftstellerei“ in einer Ausdehnung nachgegeben, die seine Schriften noch wirrer, zusammenhangs- und formloser macht, als der springende Witz, die überfließende Gefühlsschwelgerei des Humoristen sie schon gestaltet. Sterne erschien gegen ihn als klassischer, regulärer Autor; Hamanns Anspielungsstil, der doch immer geistige Mittelpunkte traf, war in einem unendlichen, oft herausfordernd nichtigen oder gleichgültigen Notizenkram auseinandergeschwemmt.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 130—134. Biographien von Spazier 1833 und neuerdings von Nerrlich, J. Paul und seine Zeitgenossen 1876. Leben und Werke 1889.

Hippels persönlich unpersönliche Manier, alle Privatverhältnisse des anonymen Autors vorauszusetzen, wurde durch ihn noch überboten.

Alle diese Züge, die nach außen nur als Eigentümlichkeiten erscheinen, entspringen einer Eigenart, der oben angekündigten Eigenart des heranwachsenden Geschlechts der Romantik. Wenn die konstitutive Schule der Romantik, in der Griechheitsepoche Friedrich Schlegels die neue fremdartige Individualität Jean Pauls als „den schärfsten Ausdruck der unpoetischen Tendenzen des Zeitalters“ beschwören zu müssen glaubte, so hat diese Formel nur in so weit bindende Kraft, als sie die besondere Art ihrer eigensten poetischen Tendenzen im Kerne traf. Darum errang Jean Paul, als er nach höchst konfusen, aber für seine litterarische Selbständigkeit in den achtziger Jahren sehr bezeichnenden „satirischen“ Versuchen zum ersten Male im „Hesperus“ seinen ihm ganz gemäßen Ton traf, seine unerhörten Erfolge. Ein Jean-Paul-Fieber brach aus, das weit über Deutschlands Grenzen hinausgriff und länger als ein Menschenalter währte. Wir erinnern nur an den in der englischen Litteratur wieder vorbildlichen Thomas Carlyle und an Robert Schumann, der noch Ende der zwanziger Jahre, auf seinem Jean Paul fußend, eine folgenreiche Bewegung für die Rechte der Poesie in der Musik einleitete. Jene Unarten in Jean Pauls Manier, die gerade einer breiteren Wirkung hinderlich zu sein scheinen, trugen das Ihrige bei zur Befestigung seines Ruhmes. Sein systemloser Wissenskram, der für seinen geistigen Standpunkt gänzlich belanglos blieb, diesen weder erhob noch jemals veränderte, gewann die Männer für eine Lektüre, die ihnen zunächst meist ihre Frauen empfahlen. Er erschien als unerschöpflicher Reichtum, mit dem der Autor nur nicht hauszuhalten verstünde, und im Bunde mit der affektierten Derbheit des Witzes, der die Thränen schmelzender Rührung geflissentlich unterbricht, als Zeichen männlicher Geistesüberlegenheit.

Diese nun freilich fehlte eben dem Autor wie seinen Lesern in erster Linie. Wenn etwas zum Gemeinplatz im Urteil über Jean Paul geworden ist, so scheint es die Bemerkung, daß es eine weibliche Natur ist. Dies ist allerdings zunächst nur der Erfahrung entnommen, daß die Jean-Paul-Schwärmerei von den Kreisen edler, feingeistiger Frauen ihren Ausgang genommen und

in ihrem Anhang die stärkste Förderung erfahren hat. Aber in einem gewissen, grundsätzlichen Bezuge hat es seine volle Berechtigung. Jean Paul ist der Dichter der Weltduldung im allerumfassendsten Sinne. Er steht mitten im kleinlichen prosaischen Leben, wie aus einer anderen Sphäre herabgeweht, wirklich als „der Mann aus dem Monde", wie er Schiller vorkam Es kann ihm nicht einfallen, hier thätig einzugreifen. Er besitzt gar nicht die Organe hierfür. Seine Aufgabe ist, die Welt zu ertragen, seine Erholung, sich aus ihr hinaus zu sehnen. So ward er der auserwählte Liebling jener zartbesaiteten Frauenseelen, die das Schicksal so oft in eine ihnen völlig unangemessene Umgebung zu schleudern liebt. Er verlieh der Grundempfindung der Frau überhaupt Ausdruck, der die Hände gebunden sind, deren Heroismus in dieser Welt darin besteht, zu trösten, zu schweigen und für sich zu weinen. Daher nun seine erstaunliche Kunst, dem Kleinsten und Allerkleinsten Wert zu verleihen, jene „Andacht zum Unbedeutenden", welche als beste Errungenschaft der Romantik überhaupt ins Bewußtsein der Welt übergegangen ist. Er kann sich wirklich, wie das Urbild der Romantik, jener Shakespearsche Prinz, in einer Nußschale als König fühlen. Während seine Helden und Heldinnen die Welt zu klein fühlen für ihre unbegrenzte Sehnsucht, die aus dem Dasein überhaupt hinausgeht, schwelgen sie in Seligkeiten bei Anlässen, die der gewöhnliche Mensch eben als „gewöhnlich" gar nicht bemerkt. Eine Blume, ein Gruß, ein Sonnenblick, die Wiederkehr des Feierabends und des Sonntags, eine liebe Beschäftigung, ganz besonders das Schreiben und sei es eine „Zusammenstellung der Druckfehler in deutschen Schriften", geben ihnen den Vorgeschmack des Himmels. Jenes „vergnügte Schulmeisterlein Wuz", das zu arm ist, um sich Bücher zu kaufen und in naiver Bücherlust nun sein Entzücken darin findet, sich alle Bücher des Meßkatalogs, die es gern besitzen möchte, selber zu schreiben: jener Konrektor Quintus Fixlein, den die Freude über seine endliche Besoldung und seine Heirat mit der guten Thienette, einem „hausarmen, insolventen", nicht mehr ganz jungen Wirtschaftsfräulein, in ein Nervenfieber stürzt: das sind so Jean Pauls Glückfiguren, die an jeder Kleinigkeit „nicht ihre Gift-, sondern ihre Honigblase auffangen", die ihre „kleinen Freuden wie Hausbrot immer ohne Ekel labt", während große, wie Zuckerbrot, zeitig Ekel erregen. „Verachte das Leben, um es zu ge-

nießen!“ lehren sie. „Besichtige die Nachbarschaft deines Lebens, jedes Stubenbrett, jede Ecke und quartiere dich zusammenkriechend in die letzte und häuslichste Windung deines Schneckenhauses ein! Halte eine Residenzstadt nur für eine Kollekte von Dörfern und ein Dorf für eine Sackgasse der Stadt, den Ruhm für das nachbarliche Gespräch unter der Hausthür, eine Bibliothek für eine gelehrte Unterredung, die Freude für eine Sekunde, den Schmerz für eine Minute, das Leben für einen Tag und drei Dinge für Alles, Gott, die Schöpfung, die Tugend.“ So gehen denn auch alle seine großen Romane darauf aus, die Welt und gerade die sogenannte große Welt an den erbärmlichen kleinen deutschen Höfen jener Zeit (wie im „Hesperus“ und „Titan“) gleichsam zu desavouieren. Selbst die weltlichste seiner Geschichten der „Siebenkäs“ schildert in einem mindestens sehr gewagten humoristischen Symbol, wie man sich in einer nicht zusagenden Welt ruhig zum Schein begraben lassen soll, um in einer gemäßeren gemütlich wieder aufzuerstehen. Dafür erheben sie nun in Dithyramben den Wert, die Größe, die Beseligung dieser einzig zusagenden Welt, nämlich der des Innern: der unbegrenzten Hingebung und des vollkommensten gegenseitigen Verständnisses der Guten, in denen der Himmel gleichsam auf Erden gegenwärtig ist, die wie Engel geräuschlos und aller Not gegenwärtig durch dies Jammerthal schreiten und es einzig verhindern, daß es nicht in seinem Elend zusammenfällt. In den „Flegeljahren“ haben sich diese beiden Seiten der Jean Paulschen Dichtung, die schneidende Ironie der Weltkenntnis und der sentimentalische Idealismus der Weltverachtung auseinandergelegt in dem Brüderpaar Quoddeusvult und Gottwalt. Seine ihr entsprechende Erziehungs- und Kunstlehre hat Jean Paul niedergelegt in der seinen Romanstil nur wenig modifizierenden „Levana“ und der „Vorschule der Ästhetik“.

Jean Pauls epochemachendes Werk der Hesperus erschien 1795 zugleich mit dem „Wilhelm Meister“. Gab das Goethesche Werk gleichsam den Ton der romantischen Bewegung an, so offenbart Jean Pauls Roman ihr inneres Wesen. Sie erscheinen als die Stichworte für das Auftreten der romantischen Schule.[1])

Ihre Begründer, die Brüder August Wilhelm (1767 bis 1845) und Friedrich Schlegel[2]) (1772—1829), aus einer litte-

1) Vgl. R. Haym, Die romantische Schule. 1870. — 2) D. Nat.-Litt. Bd. 143.

rarischen Familie, Söhne des einstigen Bremer Beiträgers, späteren Hannöverschen Pastors und Generalsuperintendenten Joh Adolf Schlegel, traten mit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre auf den Plan. Sie verkörpern in Leben und Streben, in ihren Schicksalen und Wandlungen den Geist ihres Geschlechts mit Bewußtsein. Sie sind die geborenen Wortführer seiner Bedürfnisse, zugleich aber auch die ausgeprägten Darsteller seiner Mängel.

Beide Schlegel vereinigen die breiteste, litterarisch-künstlerische Bildung, viel Einsicht in die charakteristischen Arten poetischen Schaffens, viel Urteil über die Bedingungen seiner Wirkung, vor allem einen eigentümlichen Scharfblick für äußere Blößen, wie für das äußerlich Imponierende in der Erscheinung des Dichters: alle die Eigenschaften, die sie zu den Heroen der gegenwärtigen litterarischen Tageskritik machen, mit völliger poetischer Unfruchtbarkeit. Es ist dies nur die natürliche Folge des Mangels an persönlichem Lebensverhältnis zur Dichtung, die ihnen nicht wie den Klassikern den notwendigen Ausdruck und damit die Grundlage ihres inneren Seins, sondern lediglich ein interessantes und dankbares Objekt für ihr äußeres Wirken bedeutet. Daher gelangten sie nicht wie Lessing, in welchem sich Friedrich Schlegel im Anfange seiner Laufbahn zu spiegeln liebte, am Stabe ihrer Kritik auf den Parnaß. Sie umstreiften seine Zugänge von allen Seiten, sie haben in ganz anderer Ausdehnung, als es bisher selbst nach Herder üblich war, eine wissenschaftlich vollständige Topographie und Höhenmessung des Dichterberges zu stande gebracht; aber der Zutritt zu seinen Höhen selbst, zu seinem inneren Heiligtume blieb ihnen verschlossen. Sie haben den befreienden Ausblick, den das Stehen auf der eigenen Warte dem Dichter gewährt, nicht gekannt. Sie haben alle möglichen Standpunkte durchprobiert, sie haben sie geistreich und wirkungsvoll erörtert; aber ihr eigenes Leben ward nicht viel davon berührt. Es gestaltete sich bei Wilhelm flach, salonmäßig verblasen, geckenhaft eitel; bei Friedrich, der ungleich tieferen Natur von den beiden, zerrissen und dunkel. Jener Geist um des Geistreichseins willen, der eigentümlich französisch ist und bislang in Deutschland bei aller Gallomanie noch niemals hatte Eingang finden können, wurde durch sie bei uns akklimatisiert. Schon früh waren die französischen Aphorismenpräger, die Larochefoucauld und Chamford mit ihrer nicht immer vollwichtigen ausgemünzten Lebensweisheit,

Friedrichs Vorbilder. In Wilhelms intimer Verbindung mit der Frau von Staël, der bekannten Verfasserin des Buchs über Deutschland, vollzog sich symbolisch die Vermählung der französischen Salonbildung mit dem deutschen Geiste.

Wilhelm Schlegel hatte als Jünger Bürgers in Göttingen angefangen Er hatte das schwierige Geschäft übernommen, die Derbheiten seines Meisters gegen Schillers Kritik glatt zu rechtfertigen. Er hatte alsdann ebenso glatt nach Bürgers Tode Schillern seine gewandte überall verwendbare und verwendete Feder für die „Horen" zur Verfügung gestellt, bis die Impertinenzen seines Bruders einen völligen Bruch mit Schiller herbeiführten. Es erfolgte dann mit dem neuen Jahrhundert in dem unromantischen Berlin die Aufrichtung des neuen romantischen Bundes. Friedrichs Zeitschriften „Athenäum" (seit 1798) und „Europa" (seit 1804) sind seine Organe. Goethe, Shakespeare, die Griechen, deren neuerstandenen Herold Friedrich in Abhandlungen und dem Fragment einer geistreich konstruierenden antiken Litteraturgeschichte abgab, waren zunächst die Losung. Wilhelm Schlegels meisterhafte Shakespeareübersetzung (1797—1801. Richard III. 1810), die Tieck von den Seinigen zu Ende führen ließ, ist der bleibende Gewinn, den die Litteratur aus dem poetischen Wirken der beiden Brüder gezogen hat. Über ihre Tragödien, die philologische Langeweile von Wilhelms antikem (Euripideischem) Priesterdrama „Jon" und die gräuliche Verworrenheit von Friedrichs modernem Eheschauerstück „Alarkos", täuschte man sich nicht oder nicht lange, gerade weil Goethe sie ungehindert auf dem Weimarer Theater passieren ließ. Von der überfließenden lyrischen Produktion des formgewandten Älteren ist vielleicht nur die Romanze von der Rettung des Sängers „Arion" durch einen Delphin übrig geblieben.

Friedrichs unglücklicher „Lebensroman" Lucinde (1798), ein Produkt von jener unausstehlichen Pedanterie der Sinnenfrechheit und jenem cynischen Doktrinarismus wie er heutzutage in Blüte steht, hat freilich in seiner Weise Schule gemacht. Suchte doch damals sogar der Theolog der Schule, der schöngeistige Prediger für unverstandene und freiheitsbedürftige Damen, Schleiermacher[1]) in „vertrauten Briefen über die Lucinde" dies abgeschmackte Zeug vor dem höchstangängigen geistigen Forum zum Verdienst zu stempeln. In dem

1) Biographie von W. Dilthey. 1. Bd. 1870.

Leben der Brüder spielen geistreiche Frauen, die die Schranken ihres Geschlechts als Fesseln ihres Geistes empfinden, eine große Rolle. Wilhelm hatte seine „Karoline", die Tochter des Göttinger Orientalisten Michaelis, die Forsters politische Don-Quixoterien in Mainz teilte; Friedrich seine Dorothea, die Tochter Mendelssohns, die sich von ihrem Manne, dem Arzte Veit, seinetwegen scheiden lassen mußte und die ihrerseits ihren „Lebensroman" in dem bezeichnenderweise unvollendeten „Florentin" hinterlassen hat. Die „femme incomprise" unseres Jahrhunderts hat die deutsch-romantische Schule auf dem Gewissen. Die damaligen Berliner „Damen vom Geiste", die Rahel Levin, Henriette Herz, Gräfin Schlabrendorf, Bettina von Arnim, haben viele Verdienste um die Aufnahme unserer großen Litteratur. Das hindert nicht, daß man das Aufkommen des Weiberlamentos, des Frauenregiments und der damit verbundenen geistigen Vielmännerei und Haremswirtschaft als litterarisches und gesellschaftliches Unheil ansehen muß, dem zu steuern edle und wahrhaft geistvolle Frauen im Interesse ihres und des allgemeinen Wohlergehns sich angelegen sein lassen müssen. Die krankhafte Nervosität unseres Geschlechts hat hier eine ihrer Hauptwurzeln. Eine Dichtung, deren ganzes Interesse sich nur noch um die Raffinements des ehelichen Zanks dreht, verblödet und versimpelt, sie mag sich noch so tragisch und bedeutend anlassen.

Die Umkehr der romantischen Schule nach diesen verräterischen Äußerungen des neuen Geistes erfolgte ja nun, wie bereits angekündigt, in der von Friedrich Schlegel glänzend vertretenen neukatholischen Tendenz. Beherrscht diese in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die Schule nur poetisch im Sinne der mittelalterlichen Romantik, so schreitet sie 1808 mit Friedrichs Übertritt zum Katholizismus zu praktischen Konsequenzen fort. Eine Rezension Friedrichs in den „Heidelberger Jahrbüchern" über Stolbergs „Religion Jesu" kündigte das Ereignis bemerkenswert an. Wien, welches schon den älteren Schlegel mit Vorlesungen über die Geschichte der dramatischen Litteratur glänzend aufgenommen hatte, bot schließlich den Boden für die romantische Propaganda, den Friedrich in Berlin, Paris, Köln nicht hatte finden können. An ihre Fortführung im politischen und philosophischen Sinne durch Görres, Adam Müller, Windischmann, Baader; wie an den ungemeinen Gewinn, den die moderne

wissenschaftliche Bearbeitung der katholischen Theologie aus der neuen Philosophie der Mythologie und Religionsgeschichte gezogen hat, muß hierbei noch wenigstens erinnert werden. In Wissenschaft und Politik löste sich so schließlich die romantische Doktrin auf, wie in Liberalismus und Naturalismus die romantische Praxis. Friedrich endete als Diplomat der Metternichschen Ära in Wien und am Bundestage; Wilhelm leitete vielfach, besonders auf dem Sanskritgebiete, auf Anregungen seines Bruders die breite, Stoff sammelnde, spezialisierte Gelehrsamkeit ein, die das Jahrhundert charakterisiert. Die Leistungen der Germanistik, Romanistik und vergleichenden Sprachwissenschaft, unter denen diejenigen Jakob Grimms als Äußerungen eines hervorragend dichterischen Gemütes auch in diesem Zusammenhange nicht zu übergehen sind, wuchsen unmittelbar aus den Kreisen der Romantiker hervor.

Als das Haupt der Schule nach der produktiven Seite, als der Erfüller von Fr. Schlegels „drittem Evangelium" galt ihr Ludwig Tieck[1]) (1773—1853), der als Berliner, als litterarischer Pflegling Nikolais, die Energie des Einsetzens der romantischen Bewegung allerdings besonders scharf zum Bewußtsein zu bringen vermag. Tieck ist sicherlich derjenige Romantiker, der in der Breite seines Lebens und Schaffens das Programm der Schule am glücklichsten und sinnfälligsten verwirklicht hat, ohne daß dabei dem einen wie dem anderen eine besondere Gestaltungskraft nachzurühmen wäre. Tieck hat nicht sowohl viel aus sich gemacht, als daß er von einem glücklichen Temperament und entgegenkommenden Lebensumständen getragen, sich nur weniger verloren hat, als seine unglücklicheren litterarischen Genossen. Tiecks gefälliges, heiteres Wesen, sein erstaunliches Vorlesertalent, das seinen Ruhm als Dichter fast beeinträchtigt und überdauert, seine Theaterpraxis verschafften ihm eine Art Goethescher Erbfolge in Dresden und mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. einen glänzenden Lebensabend in Berlin. Hinter der Weltwanderung des Goetheschen Lebensplanes erscheint sein ästhetischer Spaziergang recht gemütlich harmlos, und Goethe mochte das im Auge haben, als er über Tiecks Kopie seiner Lebensart gelegentlich ein Wort hinwarf. Tiecks Bildungs- und Lebensgang kennt weder die Abgründe, noch die ungeheuren Erhebungen des

1) D. Nat.-Litt. Bd. 141, 1 und 2. „Erinnerungen aus dem Leben des Dichters" von Rudolf Köpke. 1855.

Goetheschen. Er bleibt im ganzen auf einer anmutig gleichen Fläche. Der jugendliche Aufklärungsnovellist für den Nikolaischen Verlag kommt am Ende seines Lebens nach durchschwärmter „mondbeglänzter Zaubernacht“ katholischer Romantik behaglich wieder zu Tage; der obligate Zerrissenheitsroman seiner Jugend „William Lovell“ erscheint gemütlich neben „Peter Leberecht“, der „Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten“. Tieck macht niemals den Eindruck, als ob ihn etwas sonderlich tief berührte. Wenn für irgend einen Schriftsteller der Schule, so war für ihn die „romantische Ironie“ recht eigentlich erfunden. Tieck hat der Schule ihren „dichtenden Dichter“ gegeben, auf den sie mit Stolz hinweisen konnte und den „entdeckt“ zu haben Wilhelm Schlegel sich noch später mit Vorliebe rühmte. Seine drolligen dramatisierten Märchendichtungen, in denen an dem Faden eines alten Märchenstoffs („Der gestiefelte Kater“, „Blaubart“, „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“) ein bunter litterarischer Karneval von Anspielungen, Persönlichkeiten und Symbolen durcheinanderquirlt, stellten ihn nach dem Bruch mit Nikolai sofort zu den Romantikern. Dem ganz zufällig gewählten Titel seiner 1799 erschienenen „Romantischen Dichtungen“ soll die Schule sogar erst ihren Namen verdankt haben. Tieck hat in den gemeinschaftlich mit seinem Freunde Wackenroder[1]) verfaßten „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, in den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“ und in dem Romane „Franz Sternbalds Wanderungen“, der ein Denkmal des früh verstorbenen Freundes wurde, die mittelalterliche, katholisierende Kunstbegeisterung als eigentliche Grundstimmung der Romantik eingeführt. Er hat in seinen Erneuerungen der alten Märchenwelt, in den Erzählungen des „Phantasus“ (1812), dem „Trauerspiel Leben und Tod der heiligen Genovefa“ und dem „Lustspiel Kaiser Oktavianus“ die Prunkstücke der romantischen Dichtung gegeben. Hier finden sich jene Stichworte der Romantik: die „Waldeinsamkeit“ im „blonden Ekbert“, das „Denken in Tönen“, und jene vielglossierten Schlußworte des Prologs im „Kaiser Oktavianus“ „Mondbeglänzte Zaubernacht, — die den Sinn gefangen hält, — wundervolle Märchenwelt — steig' auf in der alten Pracht!“ Allein dies Denken in Tönen war in der Dichtung ein Fortschritt ins blaue Nichts.

1) D. Nat.-Litt. Bd. 145.

Es giebt freilich ein musikalisches Denken, das in den streng normierten Beziehungen der Töne und Tonkomplexe seiner unausweichlichen Logik folgt. Allein wie wir in der sogenannten „Programmmusik" die Tonkunst über diese ihre eigentümliche Gedankenwelt hinausgehen sehen, um Bilder von der Malerei, Motive und Gedanken von der Poesie, ja von der Philosophie zu entlehnen, so beginnt jetzt in der Poesie ein merkwürdiges Bestreben, sich ihrer Macht und ihres Wertes zu Gunsten der anderen Künste oder der Wissenschaft oder der Politik zu entäußern. Bei Tieck ist das Schweben und Schwellen in bloßen Anklängen, ein bloßes Auf- und Abwiegen im Wohllaut der metrischen Formen Selbstzweck. Was an poetischen Werten dabei verwendet wird, bleibt Andeutung, Ahnung, im höchsten Falle schon Symbol. Diese Poesie steht auf der Grenze des Wahnsinns, und daß es nicht bloß der „schöne Wahnsinn" ist, der darin zum Ausdruck kommen will, hat zum Überfluß ganz ausschließlich unsere neueste Litteratur belegt. Tieck hat in seiner späteren Zeit noch einen völligen Umschwung durchgemacht. Er ging so weit, die meist charakteristischen seiner romantischen Musterdichtungen in die Sammlung seiner Werke nicht aufzunehmen. Mit der vielseitigen Novellistik, in die von da an seine Dichtung aufgeht, bezeichnet auch er, wie die Schlegel in ihren Bezirken, den Übergang in unsere Zeit, für welche die Kellersche und Heysesche Novelle den besten Typus der originalen dichterischen Produktion bedeutet. Tieck ist als Novellist wieder völlig auf Goetheschen Boden zurückgekehrt. „Wilhelm Meister" ist ihm nicht mehr nur der Ausgangspunkt für romantische Irrfahrten, sondern reines Vorbild für poetische Gestaltung des wirklichen Lebens. Nur daß diese Aufgabe bei Tieck immer mehr der Reflexion als der Anschauung zufällt, welche nur da energischer wird, wo historische Vorwürfe ihn zwingen, mehr auf die Zeichnung einzugehen und nicht bloß bei Kolorit und Gedankenausdruck zu verweilen. Seine Novelle des Religionskrieges „Der Aufruhr (der hugenottischen Camisards) in den Cevennen" verdient in dieser Hinsicht ihren Ruf als Tiecksche Musternovelle. In den übrigen können die feingeistigen Bemerkungen, die ein weltmännischer Beurteiler von Kunst und Leben überall hin verstreut, nicht immer über die ermüdende Breite der sich von einem Ort zum andern fortspinnenden Gespräche hinweghelfen.

Ernster und inniger, als der Repräsentativdichter des „blauen Dunstes“ in der Litteratur, erfaßte der Dichter der „blauen Blume“ Friedrich von Hardenberg, „Novalis“, (1772—1801) den Traum der Romantik. Er galt zumal nach seinem frühen Tode als der verkörperte Genius der Schule, seine Aphorismen über ihre Ziele und Mittel wurden zu Orakelsprüchen; und es läßt sich nicht leugnen, daß sie das Wesen des romantischen Stiles, wie seine seelischen Bedingungen ausnehmend gut zum Bewußtsein bringen. Sein „Heinrich von Ofterdingen“ sollte jener „Roman der Poesie“ werden, den der Verfasser im „Wilhelm Meister“ nicht gefunden hatte. Er wollte darin — nach dem Herausgeber Tieck — „das eigentliche Wesen der Poesie aussprechen und ihre innerste Absicht erklären. Darum verwandelt sich Natur, Historie, der Krieg und das bürgerliche Leben mit seinen gewöhnlichsten Vorfällen in Poesie, weil diese der Geist ist, der alle belebt.“ Wir besitzen nur den ersten Teil, der die „Erwartung“ davon ausdrückt. Der zweite Teil, der die „Erfüllung“ bringen sollte, bewegt sich, soweit er ausgearbeitet ist, ganz in den Sphären des katholischen Symbolismus, auf den schon der erste Teil hinarbeitet. Die „blaue Blume“, die der Held sucht, ist ein Symbol, das sich der Dichter selbst geschaffen hat für das Wesen der Poesie: die Sehnsucht. Der Held hat von dem Minnesinger Heinrich von Ofterdingen das einzige, was wir wirklich von ihm besitzen, den Namen. Das Ganze macht völlig den Eindruck des wachen Traumes. Zuletzt wird mit dem Leben vor der Geburt, der Himmelskindschaft, der Seelenverwandtschaft, magischen, siderischen und spiritistischen Einflüssen hantiert wie mit ganz gewöhnlichen Dingen. Ohne diesen schon über die Grenze des Wahnsinns schwankenden Transscendentalismus, reine Äußerungen eines inbrünstig glaubenssüchtigen Gemütes sind die „Geistlichen Lieder“, im religiösen Sinne das Erfreulichste, was der Katholizismus von seiten der Schule erhalten hat. „Ich sehe dich in tausend Bildern, — Maria, lieblich ausgedrückt, — doch keins von allen kann dich schildern, — wie meine Seele dich erblickt. — Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel — seitdem mir wie ein Traum verweht — und ein unnennbar süßer Himmel — mir ewig im Gemüte steht.“ „Wenn ich ihn nur habe, — wenn er mein nur ist, — wenn mein Herz bis hin zum Grabe — seine Treue nie vergißt: — weiß

ich nichts vom Leide, — fühle nichts als Andacht, Lieb' und Freude."

Nicht alle gewannen diese Ruhe im Herrn und im Anschaun der Gottesmutter. Zacharias Werner[1]) (1768—1823), ein Landsmann Hamanns, welcher dessen Tendenzen gegen den Rationalismus in dem mystischen Bunde der „Söhne des Thals" im „Kreuz an der Ostsee", in einem Lutherstück „Die Weihe der Kraft", dramatisch gestaltete, dann wie schon erwähnt den wildesten heidnischen Fatalismus auf der Bühne entfesselte, endete ein wüstes Genußleben als Mönch und Aschermittwochsprediger der vornehmen Gesellschaft in Wien. Seinen „Luther" widerrief er dramatisch mit einer „Weihe der Unkraft" und bekräftigte seine Umkehr noch in einigen historisch-romantischen Stücken, zuletzt einem biblischen „Die Mutter der Makkabäer". In dem Leben und Treiben dieses Mannes wird alles zur Fratze und was das Schlimme dabei ist, als solche beabsichtigt. Das grauenvolle Komödiantentum im eigenen Inneren hat auch das Leben des phantastisch witzigen Clemens Brentano[2]) (1778—1844) verdorben Er trat als Satiriker unter dem Namen „Maria" (!) auf. Sein Roman „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter" steht so unter dem Zeichen des „Lovell" und der „Lucinde", wie seine dramatischen Quodlibets „Ponce de Leon", „Die Gründung Prags" die Tieckschen Märchendichtungen noch überbieten. Im Mittelpunkte seines litterarischen Wirkens steht die übermütige Karikatur „Der Philister in, vor und nach der Geschichte". Er blieb dieser Weise bis an sein Ende treu in den bizarren Märchengebilden „Gockel, Hinkel und Gackeleia" und der „Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl", die von Kind auf dazu bestimmt ist, geköpft zu werden. Auch Brentano endete mönchisch im Verkehr mit Geistern und Erweckten. Clemens stammt aus einem Goethe befreundeten Frankfurter Hause. Seine Schwester ist jene Bettina[3]), die „Sibylle der Romantik", welche in ihrem „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde" (1835) ihr Verhältnis zu dem großen Hausfreunde mit jenem naiv romantischen Selbstbetrug darstellte, der dem Leben ihres Bruders verhängnisvoll geworden ist. Manches in diesem vorgeblichen Briefwechsel scheint nur Umschreibung Goethescher Dichtungen (der Sonette an Minna Herzlieb). Bettina wurde die Gattin des

1) D. Nat.-Litt. Bd. 151. — 2) Ebd. Bd. 146, 1. 2. — 3) Ebd. Bd. 146, 1. 2.

märkischen Junkers Achim von Arnim[1]) (1781—1830), dessen Name für immer litterarhistorisch mit dem Brentanos verbunden ist durch ihre gemeinsame Herausgabe alter deutschen Volkslieder „Des Knaben Wunderhorn“ (1806). Clemens Brentano hat seine Vertrautheit mit diesem Element nicht schlagender belegen können, als durch die Erfindung der Loreleysage, die durch ihn am Rheine heimisch und in Heines bekanntem Gedicht zum Volkslied wurde. Die Sammlung, von Goethe freudig begrüßt und empfohlen, gab das allgemeine Signal für den germanistischen Sammeleifer, der heutzutage kaum noch eine Lücke läßt. Görres trat ihr mit seinen „Teutschen Volksbüchern“ zur Seite. Die Modernisierungen und romantischen Zuthaten dieser Herausgeber vermied die Art, mit der die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm treu nach dem Munde alter Weiber aus dem Volke die „Deutschen Kinder- und Hausmärchen“ (1812) und die „Deutschen Sagen“ (1816) sammelten. Die dichterische Persönlichkeit Achims von Arnim kann deutlich belegen, wie trübe, wirre geistige Strömungen selbst ein festes, klares, männliches Gemüt in ihre Strudel zu ziehen vermögen, sobald es sich ihnen nicht in entschiedener Abwehr feindlich entgegenwirft. In seinen dramatischen Zerrbildern „Auerhahn“, „Halle und Jerusalem“, „Die Gleichen“ wetteifert er mit Brentano um den Preis verschrobener Sinnverwirrung. Seine Novellen und Romane, unter denen „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“ und der unvollendete historische Roman aus den Zeiten Kaiser Maximilians „Die Kronwächter“ große Anläufe machen, kultivieren jenes Grausenhaft-Dämonische, das in den schauerlichen Spukgeschichten Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns[2]) (aus Königsberg 1776—1822) seinen noch heute zumal in Frankreich wirkungsvollen Ausdruck gefunden hat. In Frankreich repräsentiert Hoffmann die deutsche Romantik; dort hat seine Manier unter Viktor Hugos Führung Orgien gefeiert. Sicherlich ist er die charakteristische Ausgeburt der Romantik überhaupt. Er vereinigt die musikalische Begabung als produktives Talent mit dem ausgesprochenen Hange zum Wahnsinn, als Vorwurf und Ziel der Dichtung, der sonst nur latent auftritt. Sein darauf hin gearbeitetes Selbstporträt als „verrückter Kapellmeister

1) D. Nat.-Litt. Bd. 146, 1. 2. — 2) Ebd. Bd. 147, S. 119. Hitzig, Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. 1829.

Kreisler", dessen „Biographie" er in die „Phantasiestücke" und in die groteske Geschichte des „Kater Murr" verwebte, lebt — in bedenklich enger Verbindung mit der Weinstube von „Lutter und Wegener" am Berliner Gensdarmenmarkte — für ihn selber fort. So hat ihn ein wahlverwandtes musikalisches Talent, Offenbach, neuerdings auf die Bühne gebracht; und auch hier hat sich das Grausen in einem furchtbaren Ereignis an seine Fersen geheftet. Die „Phantasiestücke in Callots (des satirischen Zeichners) Manier", die gespenstisch wahnwitzigen „Elixire des Teufels", die Erzählungen der „Serapionsbrüder" werden noch immer gelesen. Freilich mehr in der kindlichen Absicht, sich gruseln zu machen, als in dem romantischen Interesse des Autors. Dieses spricht sich wieder ganz in unserem hier durchgehenden Sinn aus am Schluße des von ihm selber am höchsten gestellten Märchens „Der goldene Topf": „Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?" Des Studenten Anselmus „Seligkeit" wird nun allerdings von einem biederen spazierenden Dresdener Bürgerpaar am Elbufer sehr eigentümlich ausgelegt. Sie sagt, er wäre verrückt, er, er habe einen Rausch. Es wird bei Hoffmann auch in den Büchern sehr viel Champagner getrunken. Wahnsinnige haben überall Zutritt. Es ist wenig Unterschied in ihrer Tollheit von dem Geisteszustande der Helden. Goethe mochte sich entsetzt von *solchem* „Einklang aller Wesen in der Poesie" abwenden. Auch der den litterarischen Callot enthusiastisch einführende Jean Paul stutzte bei den „Elixiren des Teufels". Gleichwohl hat dies merkwürdige Buch weitreichende litterarische Einflüsse geübt und noch die pathologische Kraftphantasie des Dramatikers *Friedrich Hebbel* angeregt. Der Wahnsinn war einmal modern geworden in der Poesie. Er ist es bis auf den heutigen Tag geblieben, wo die Psychiatrie sich immer mehr des Gegenstandes bemächtigt und der Gedanke nicht mehr paradox erscheint, daß das künstlerische Genie überhaupt nur eine besondere Art des Wahnsinns bezeichne. In jenen Tagen kam freilich die schwere Not hinzu, die ja auch Hoffmann aus seinem Lebensgleise (als preußischer Gerichtsassessor während der Napoleonischen Reduktion Preußens) gerissen hatte.

Ein so wackerer, tüchtiger Charakter wie Joh. Gottfried

Seume (1763—1810), ein sächsischer Bauernsohn wie der Philosoph Fichte und aus demselben Zeuge wie dieser, zeigt in Schicksalen wie dementsprechend in Stimmungen und Ansichten den Zustand des damaligen bewaffneten Europas; dessen Werber ihm allenthalben auf den Fersen sind, ihn an die Engländer für die amerikanischen Kriege verkaufen; welches er als Deserteur und entlassener russischer Soldat von Schweden bis Syrakus durchwandert. Er sah nicht wie Fichte, dessen todesmutigen „Reden an die deutsche Nation" er sekundierte, die Erhebung des Vaterlandes. Von einer andern Seite offenbart der edle Adalbert von Chamisso[1]) (1781—1838) das damalige Weltelend. Er ist der Sohn französischer Emigranten der Revolutionszeit, in Berlin auferzogen. Erwachsen fühlt er sich in Deutschland als Franzose, in Frankreich, wo das von ihm rührend verherrlichte Schloß seiner Väter stand, als Deutscher. Kein Wunder, daß ein tief schmerzlicher und namentlich ein Zug der Einsamkeit durch seine Gedichte geht, die das deutsche Volk vielleicht gerade aus dem Grunde so liebt, weil sie einem August Wilhelm Schlegel viel zu „ordinär" erschienen. Einsamkeit mitten unter den Menschen, das Los der Ausgestoßenen, Verfolgten führt ihn zu dem erschütternden hohen Lied der völligen Weltverlassenheit, der Geschichte des Schiffbrüchigen, Vergessenen auf dem nackten Felseneiland „Salas y Gomez" im Stillen Ozean. Und was anders als diese Welteinsamkeit, die dem Weltfremden überall hin folgt, ist der eigentliche Sinn des wundersamen „Peter Schlemihl", der das unbeachtete Nichts, welches ihn mit der Sonnenwelt verbindet, seinen Schatten, verkauft hat und nun, verfemt und gemieden, ruhelos durch die Welt zu fliehen und sich vor der Sonne zu verbergen gezwungen ist!

Ist doch der tragischeste Ausdruck der Zeit ein Dichter, wie ihn Deutschland nicht vielfach aufzuweisen hat; eine jener in Deutschland seltenen dramatischen Kräfte, welche von der reinsten und höchsten Poesie ausgehen, die den Dichter auf dem Theater zu Ehren bringen! Heinrich von Kleist[2]) (1776 bis 1811), aus dem märkischen Adelsgeschlecht, welches wir schon einmal ruhmreich in den Annalen unserer Dichtung zu verzeichnen hatten,

1) D. Nat.-Litt. Bd. 148. — 2) Ebd. Bd. 149. 150. Biographien von Ed. von Bülow 1848. Ad. Wilbrandt 1863. Th. Zolling (H. v. Kleist in der Schweiz) 1882. O. Brahm 1884.

erscheint in der Trübe seines Lebens, die wohl ihre Schatten auch in seine Dichtung herüberwerfen mag, durchaus als ein Opfer der Zeit. Ihm wurde das vaterländische Elend zum physischen Drucke, dem er sich durch freiwilligen Tod entzog. Der geradezu nichtige Anlaß — die Grille einer Närrin, die den poetischen Genius ihres Gatten zu erwecken, in den Tod geht — läßt wohl keine andere Auslegung zu. Der Lebensgang dieses Mannes, den Keuschheit der Empfindung lange nicht zur eigenen Anerkennung seines Dichterberufs kommen ließ und dem die hier doppelt notwendige äußere Aufmunterung gänzlich fehlte, ist traurig genug. Aber das persönliche Schicksal scheint ihn nicht so völlig gebrochen zu haben, als die Schmach der Fremdherrschaft, der Triumph des ihm in der Seele verhaßten Franzosentums im Herzen des Vaterlandes. Er hat diesen Gefühlen glühenden Ausdruck gegeben in der „Hermannsschlacht", einem Drama, welches im Kostüm der Römerzeit in jeder Scene die Bezüge zur gegenwärtigen, zur Franzosenzeit voraussetzt. Sein Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg", an das er — vergebliche — Hoffnungen auf seinen preußischen Königshof knüpfte, führt aus den Jahren der tiefen Erniedrigung Preußens in die Zeit seines ersten gewaltigen Aufschwungs unter dem Großen Kurfürsten Das Bild, das man sich am liebsten vom deutschen Helden macht, trotzig, rauh, wild zufahrend nach außen mit einem Kindergemüte, einer Sinnigkeit, die bis zur Vision und dem zweiten Gesicht geht: dies Bild trifft man bei Kleist in sprechendster Wiedergabe. Es wirkt im „Käthchen von Heilbronn" um so eindringlicher, weil es sich auf seiner passenden Folie, der überirdischen Hingabe eines schlichten, goldreinen Mädchenherzens abhebt. In der „Penthesilea", der Amazonenkönigin vor Troja, die, unfähig ihr Heldentum ihrer Liebe aufzuopfern, den überlegenen Helden Achill mit ihren Hunden zerfleischt, zeigt sich tragisch das weibliche Gegenbild. Kleist liebt es Vorwürfe und Situationen auf die Spitze zu treiben, ihnen das Äußerste ihres Empfindungsgehalts und ihres Interesses abzunötigen. So konnte er Molières leichtfüßige Götterehebruchstragödie „Amphitryon" unangenehm ernst nehmen, aber auch in der hingehaltenen Gerichtsscene des „Zerbrochenen Krugs" alle heiteren und ernsten Geister der großen Komödie auf das zerschundene, perückenlose Haupt des schlimmen Dorfrichters Adam herabrufen. Kleists Erzählungen

sind bereits in einer Reihe mit den Schillerischen genannt worden. Nur daß Kleist seine unvergleichliche Kunst des thatsächlichen Berichts in der Schilderung des durch Rechtsverweigerung zum Räuber gewordenen „Michael Kohlhas" zu einem großen, abgeschlossenen Bilde gesammelt hat, was Schiller versäumen mußte.

In Kleist wächst eine schöpferische Natur reich und eigentümlich aus dem romantischen Boden heraus. Neben dem süßlichen Salonritter, den sein Heimats- und Standesgenosse, der märkische Baron de la Motte Fouqué, in einem langen litterarischen Dasein fortspielte, wirkt der historische Sinn, der volle, kräftige Klang um so erfreulicher, mit dem Schwabens Dichter die alte Helden-Ritterzeit in ihrem Sange erstehen ließen. Ludwig Uhlands Gedichte sind trotz Goethes herbem Urteil in jedermanns Händen, seine Romanzen und Balladen (Des Sängers Fluch, Tells Tod, Das Glück von Edenhall, Bertrand de Born, Die Bidassoabrücke, die Rhapsodien auf Eberhard den Rauschebart) teilen mit den Schillerschen den Dichtungspreis der deutschen Bürgerschule. Die reiche schwäbische Lyrik setzt in der musikalischen Schmerzpoesie Justinus Kerners auch die Novalisschen Töne der Romantik gleichsam menschlich verdichtet fort, so sehr Naturmagie und Geisterreich auch diesen Dichter in seinem Leben und Wirken (als Arzt) in ihren Bann legten. Ganz das Gleiche gilt von der frischen Novellistik Wilhelm Hauffs[1]), in der Hoffmanns Talent geistig normal geworden zu sein scheint. Die bestimmte und dabei kühne Art seines Märchenvortrags hat ihm die Herzen der Jugend gewonnen. Sein historischer Roman „Liechtenstein" schien dem jungverstorbenen Dichter die Erfolge Walter Scotts in Aussicht zu stellen. Uhlands dramatische Verherrlichungen der Treue an deutschen Fürstenschicksalen (Ernst Herzog von Schwaben, Ludwig der Bayer) stehen in ihrer schlichten Beschränkung auf ein bescheidenes dichterisches Motiv den Schillerschen näher, als die nunmehr grassierenden dramatischen Auszüge aus der Welthistorie mit allem Apparat an historischen Masken und Kostümen ohne eine Spur ihres Lebens und ihrer Idee. Man hat sich gewöhnt in dem Berliner Theaterfabrikanten Ernst Raupach ihren typischen Vertreter zu sehen, obwohl er nur der fruchtbarste und insofern der schlimmste unter diesen Dramatikern sein dürfte. Seine endlose Serie „Hohenstaufendramen"

1) D. Nat.-Litt. Bd. 156—158.

hatte auf dem Berliner Theater Erfolge, die den vielcitirten Schlußvers „Das Glück war niemals bei den Hohenstaufen“ Lügen straften. Das Theater gewann nicht viel durch die pflichtmäßige Parade auf dem klassischen Kothurn. Mit dem Berliner Michael Beer[1]) und dem Düsseldorfer Eduard von Schenk[2]), dem bayrischen Kultusminister unter Ludwig I., haben wir zwei hingebende Pfleger der klassischen Tradition im Drama genannt, die auch im Leben freundschaftlich verbunden waren. Beers „Paria“ gestaltet persönliche Empfindungen des Dichters, eines Bruders des Komponisten Meyerbeer, über das Judentum unter dem Beifall Goethes. Dagegen kann nun die Erscheinung des Detmolders Dietrich Christian Grabbe[3]) als Prototyp der wüsten Schüler- und Studentendramatik gelten, die von jetzt jedes Semester in neuen Schauergeburten Erde und Himmel aus ihren Angeln hob. Gewöhnlich friedet sich dieser Titanismus nach bestandenem Examen. In Grabbe wirkte ein eigentümliches hyperbolisches Talent, das sich in dem wilden Finnen- und Negerduell des „Herzog Gothland“ ganz rabiat gebärdet, zu seinem Unheil auch von Tieck noch gestachelt, durch ein zerfahrenes, ergebnisloses Dichterleben fort.

Karl Immermann[4]) hat ihn bei seinem Düsseldorfer Musterbühnenversuch vergeblich zu konsolidieren gesucht. In Immermann, der preußischer Landgerichtsrat war, sieht man für gewöhnlich die Vermählung sogar des preußischen Beamtentums mit dem Geiste der Romantik. Der fränkische Graf von Platen (Hallermünde), der entschiedenste Gegner der Romantik vom formal klassischen Standpunkt, hat dafür in seiner „Nimmermanns“-Komödie „Der romantische Ödipus“ das Wort: „Keiner gehe, wenn er einen Lorbeer tragen will davon, — morgens aufs Büreau mit Akten, abends auf den Helikon.“ Immermann hat nach den Lorbeeren Schillers und Goethes gegriffen. In seinem „Trauerspiel in Tirol“ (Andreas Hofer) hat er etwas dem Tell Ähnliches beabsichtigt. In der Mythe „Merlin“, wo der große Zauberer von einem Weib genasführt wird, hat er dem „Faust“ als der „Tragödie der Sünde“ (?) eine „Tragödie des Weltwiderspruchs“ zur Seite setzen wollen. An

1) D. Nat.-Litt. Bd. 161. — 2) Ebd. Bd. 161. — 3) Ebd. Bd. 161. — 4) Ebd. Bd. 159. 160. Gustav zu Putlitz, Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt (von J.s Witwe). Biographische Skizzen von Adolf Stahr (1844) und David Fr. Strauß (1849).

Hegelsche Dialektik und romantische Ironie wird man hier zugleich erinnert Aber „Merlin“ zeigt sich doch am selbständigsten und geht am tiefsten von Immermanns romantischen Dichtungen. Seinen „Wilhelm Meister“ gab er, gleichfalls zeitgemäß, in den „Epigonen“. Am meisten und am erfreulichsten er selbst ist Immermann im „Münchhausen“, wo der Gegensatz der tüchtigen westfälischen Volksnatur auf dem „Oberhof“ gegen die lächerliche Verlogenheit und abenteuernde Armseligkeit auf dem Schlosse wie ein Abschwören der romantischen Schrullen berührt. Daß die wackere, holdselige Lisbeth mit ihrer Geburt gerade an diese verschrobene Lächerlichkeit geknüpft sein muß, ist sicherlich nicht ohne Bedeutung im Sinne des „tragischen Weltwiderspruchs“.

Der Übertritt der Romantik in die Kreise des Lebens, der Arbeit, wie er etwa Gustav Freytag kennzeichnet, wird hier recht deutlich. Die Gewinnung eines so hohen, poetischen Standpunkts, wie wir ihn bei Franz Grillparzer finden, und seine Bewahrung durch ein langes Leben bis dicht an unsere Gegenwart, ist ein sehr bemerkenswertes litterarhistorisches Phänomen. So ward der österreichische Dichter, lange kaum, oder nur wegen seines Erstlingstückes der „Ahnfrau“ als „Schicksalstragöde“ beachtet, der Hort des deutschen poetischen Geistes in einer immer flacher, gemeiner und charakterloser werdenden Zeit. Die Losung „schlecht und modern“, die Goethe im Alter durch den Mund seines Faust gab, ward im traurigen Ernst allgemein. Das Mitlaufen mit der Masse, das handwerksmäßige Pflegen ihrer Bedürfnisse nach Nervenaufregung und Sinnenkitzel zieht in unserem Jahrhundert die Litteratur immer tiefer. Wenn sie im siebzehnten Jahrhundert, nach unten abgeschlossen, den Eindruck einer kahlen Höhe macht, so gleicht sie im neunzehnten dem tiefgelegenen Morast, der allen Unrat anzieht. Beide Epochen gleichen Flächen, aus denen nur wenige Gipfel hervorragen. Aber fast könnte man sich versucht fühlen, die verrufene, dürre Hochfläche der trüben, stickigen Niederung vorzuziehen. Es gab dort Platz, Ort zum Stehen und Ausruhen. Es wehte eine reinere Luft. Jetzt treiben die unendlichen Wässer der litterarischen Überschwemmung, das Glitschrige, Trügerische, Haltlose der Standpunkte die Schriftsteller von einem Unort zum andern. Alle verdorbenen Ausdünstungen des Gesellschaftskörpers werden eingeatmet, ein trostloser Nebel umschließt den engen Bildungshorizont, die Sonne haben viele nicht mehr gesehen.

Die Dichtung wird immer mehr das „Fach“ für eine Priesterschar der Verzweiflung, die ins Endlose wächst, jahraus, jahrein ihre abgestandenen Dogmen als funkelnagelneu auf den Markt bringt, um damit unreifen Dutzendköpfen, jungen und alten, zu imponieren; die ihre zünftige Atheologie besitzt, genau so beschränkt, unduldsam und fanatisch, wie das schlimmste Pfaffenwesen. Goethe meinte im Alter, er würde als junger Mensch jetzt lieber nach Amerika auswandern, als sich mit Litteratur abgeben. Der Ekel und die Gleichgültigkeit gegen die Litteratur und damit leider gegen alle höheren allgemeinen Geistesinteressen war denn auch die notwendige Folge dieses Zustands. Politik, Wissenschaft, Kunst hatten den Gewinn davon, vielleicht nicht zu ihrem Vorteile. Immer vordringlicher, immer launenhafter, immer mehr Selbstzweck wurde die Politik; immer erstarrender schloß sich die Wissenschaft ab; immer zuversichtlicher suchten die Künste, die Musik voran, die Dichtung gleichsam in sich aufzusaugen. Was gewährte der Dichtung des vorigen Jahrhunderts ihren auffallenden Reichtum, als daß in ihr das poetische Interesse im Vordergrunde stand und Geister anzog, die sich sonst in anderer Weise bethätigt hätten? Von Lessing und Herder, um nur die Ersten zu nennen, ist das gewiß, von Goethe wahrscheinlich. Denn Poesie ist das allgemeine geistige Grundelement und alle erfindenden Köpfe sind es durch poetische Begabung. Was unserer Zeit den Stempel aufdrückt, ist der nach und nach eingetretene Mangel an allgemeinem poetischem Interesse bei starken, aus dessen Blütezeit nachwirkenden litterarischen Impulsen. Die neue und besonders verwickelte Aufgabe bei der Darstellung dieser Epoche würde darin bestehen, die Selbstbehauptung oder Anbequemung dieser Impulse gegenüber den mannigfachen, durchwegs gegensätzlichen Erscheinungen zu verfolgen, die dem äußeren Leben eine von allen früheren Zeiten durchaus abweichende Physiognomie gegeben haben. Es wird auch hierbei an bedeutenden eigenartigen Momenten, an fesselnden und originalen Persönlichkeiten nicht fehlen. Ja letztere werden um so verehrungswürdiger erscheinen, je ungünstiger sich der Boden erweist, auf dem sie zu wurzeln hatten. Ihre Charakterisierung müßte um so weiter ausholen und so viel mehr Einzelheiten berühren, als das Abweisen der von allen Seiten einstürmenden abziehenden Einflüsse, das Durchdringen zum poetischen Standpunkt sowie dessen

Behauptung das Augenmerk des Litterarhistorikers vornehmlich auf sich ziehen müßte. Das sind negative poetische Momente. Die neueste Litteraturgeschichte wird dadurch weitschichtig und interessant, aber als Dichtungsgeschichte arm. Für eine organische Darstellung des historischen Ganzen der deutschen Nationallitteratur bleibt Goethes Tod der geforderte Abschluß.

Goethes Alter zog sich durch all jene Nebel hindurch und in all diese Schatten hinein. Wir haben sein Verhältnis zu ihnen mannigfach berühren müssen. Wie er sie schöpferisch zu gestalten und persönlich zu beherrschen wußte, ist groß und lehrreich wie alles, was Goethe geleistet und gelebt hat. Je näher dieser Teil seines Wirkens der urteilenden Nachwelt stand, desto weniger können die vielen halben, schiefen und absprechenden Urteile auffallen, die noch Parteiung und persönlicher Gegensatz darüber abgegeben hat. Wir, vor denen das ganze Bild dieses Lebens in gleichmäßiger, einheitlicher Beleuchtung liegt, brauchen keine weitere Entfernung, um ihm auch in seinen letzten, nächsten Partien gerecht zu werden.

Die Zeit nach Schillers Tode steht unter einem lastenden Druck. Der Verkehr mit dem geistvollen, vielseitigen Philologen F. A. Wolf konnte Schillers Verlust nicht ersetzen. Immer näher, und schließlich in allernächster Nähe zog sich das Kriegswetter um die Musenstadt zusammen. Die furchtbaren Eindrücke der Schlacht bei Jena, das Toben des feindlichen Elements bis ins Heiligtum des Hauses, wo einmal nur Christianens Mut und Besonnenheit Goethe selber wahrte, ließen ihn damals an endgültige Bestellung seines Hauses denken. Damals fügte er seinem Bunde mit Christiane die kirchliche Weihe hinzu. Noch ein Jahrzehnt hat sie ihn als Gattin begleitet. Unseligerweise ergriff ihn damals gerade eine heftige Leidenschaft zu der Tochter des Buchhändlers Frommann in Jena, Minna Herzlieb, deren Name aus den an sie gerichteten Sonetten wiederklingt. Alle diese Bedrängnisse lösten sich damals in den dunkeln Schöpfungen jener Jahre, der Pandora und den Wahlverwandtschaften (beide 1807—1808).

In der „Pandora" wird auf die Prometheusmythe der Jugendzeit zurückgegriffen. Allein jetzt steht nicht der schaffensmutige, klug voraussinnende Titane im Vordergrunde, sondern sein unähnlicher Bruder welchen die Zeugenden Epimetheus

nannten: „Vergangnem nachzusinnen, Raschgeschehenes zurückzuführen, mühsamen Gedankenspiels, zum trüben Reich gestaltenmischender Möglichkeit“. Eifersüchtige Liebe (Phileros), Hoffnung (Elpore) und Sorge (Epimeleia), die Töchter der einst besessenen früh verlorenen gefährlichen Gottgesandten, der **Pandora**, schlingen ihre Kreise, heftig leidenschaftlich um den Altgewordenen, den unablässige Sehnsucht nach der Trügerischen und doch so überschwenglich Beglückenden verzehrt. Pandora ist hier also als Göttin der Schönheit und Jugend gedacht. Sie sollte Epimetheus wiedergegeben, er selbst verjüngt werden. Tiefsinnige Auslegungen im Sinne des allgemeinen Lebenszusammenhangs hätten sich an die verhängnisvolle Wunderbüchse der Pandora geschlossen, der nach dem antiken Mythus die menschlichen Übel entstiegen, während sie die Güter zurückhielt. Ausgeführt ist nur der Aufruhr von Sehnsucht, Sorge und Hoffnung um den Epimetheus, sowie die Gegenüberstellung der beiden Brüder, des unermüdlich praktisch Thätigen und des grüblerisch Beschaulichen: Ein genauer Abdruck seiner damaligen Gemütsverfassung, den „die Wahlverwandtschaften“ objektiv und realistisch zu einem beredten Bilde des Herzenskonflikts in der Ehe ausgestalten.

Das Ehekapitel mit seinen gewagtesten Auslegungen stand damals — theoretisch **und** praktisch — in der romantischen Bewegung oben an. Goethe gab sein Wort wieder einmal zu seiner Zeit. Daß er es im Sinne des reinsten und höchsten Ethos abgegeben hat, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Goethe sah im strengsten logischen Weltzusammenhang die Ehe als den Mittelpunkt der menschlichen Gesellschaft; als das einzige Mittel das Los der Kinder gegenüber der brutalsten Entfaltung spezifisch menschlicher Selbstsucht und Indifferenz sicherzustellen, als das wohl zu überlegende Band zweier Seelen zu gemeinsamem Wirken und gemeinschaftlichem Ausbau des Lebens. Ein Durchbrechen ihrer Ordnung, wie es das Schicksal selbst in zwingendster Form anzuregen vermag, darf nur tragisch ausgehen. Das chemische Gleichnis von den Wahlverwandtschaften der Urstoffe, die unter allen Umständen ihre **natürliche** Vereinigung fordern, dient nur dazu die **geistige** Verantwortung im menschlichen Verhältnis in ein noch schärferes Licht zu setzen. Es ist ein feiner Zug des Romans, daß das Ehepaar, welches wahlverwandtschaftlich auseinander und zu seinen

Ergänzungen, Eduard zu Ottilie, Charlotte zu dem Hauptmann hinstrebt, auch schon auf wahlverwandtschaftlichem Wege „durch eine hartnäckige, ja romanhafte Treue" zu einander gelangt ist. Daß die Frau hier der besonnene, sittliche, aber auch duldsame Teil ist gegenüber dem alle Schranken und Rücksichten überspringenden Ungestüm Eduards muß ganz besonders hervorgehoben werden. Das gemeinsame Spiel mit dem Ehebruchsthema im Sensationsroman und -drama des Jahrhunderts bedient sich des entgegengesetzten, wirksameren aber auch im moralisch-ästhetischen Sinne niedrigeren Kunstgriffs. Denn den Mann in der Ehe von der Pflicht abirren zu sehen, macht immer noch nicht, so wenig es zu entschuldigen ist, den häßlichen Eindruck, den die Ehebrecherin hervorruft. Das beruht auf feinen Unterschieden in der Stellung und der Aufgabe der Geschlechter im Leben, die der Philosoph auseinanderlegt, die aber jeder fühlt. Darum gerade ist die Gestalt des weiblichen Störenfrieds dieser Ehe, der unberührbar anziehenden, unschuldsvoll hingebenden Ottilie ein Triumph Goethescher Kunst. Und dennoch hat der Dichter ein bänglich untrauliches Gefühl an dieses rührend holdselige Geschöpf zu bannen gewußt, das bei der fahrlässigen Tötung des Kindes von Eduard und Charlotte seine tiefbedeutsame Bestätigung erhält.

Das Jahr 1808, in dem Goethe mit den „Wahlverwandtschaften" einen schweren Lebensabschluß machte, ist noch durch ein anderes Ereignis in diesem Sinne bedeutsam, der erste Teil des Faust, wie er uns jetzt vorliegt, erschien. Das Werk, das ihn wie Zauberspruch durch Jugendfeuer und Mannesstürme begleitet hatte, lag abgeschlossen vor ihm. Abgeschlossen, doch nicht vollendet. Indem er hier das eigene Werden, zu einem weltumfassenden Symbol gesteigert, der Nation vorlegte, mochte es ihm wohl nahetreten, einmal Rechenschaft abzulegen, wie es sich damit in Wahrheit verhalten habe. Er ging an die Ausarbeitung seiner Autobiographie, die von 1811—1814 in den drei ersten Teilen nach einander erschien „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit" kündigt nachdrücklich der Titel an. Daß nur der vielgeplagte Mensch erzogen werde, daß man was man in der Jugend wünscht im Alter die Fülle hat, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen dürfen, lehren mit schlichter Weisheit die Motti. Der vierte Teil verspätete sich bis in Goethes letztes Lebensjahr und erschien erst nach seinem Tode. Aber er schließt

etwa nicht Goethes Lebensgeschichte ab, sondern nur die eigentliche Werdezeit, die mit der Berufung nach Weimar endet. Er trägt die geheimnisvolle Aufschrift: „Nemo contra deum nisi deus ipse.“ Es ist das eigentliche Grundwort des „Faust“. Eine eigentümliche Klarheit über den inneren Weltzusammenhang seiner Persönlichkeit, ein unverlierbares Bewußtsein seiner reinen Natur in dem Schwalle der ihn jeweilig umgebenden irdischen Beziehungen zeichnet Goethes Leben und Wirken für jeden Nähertretenden fühlbar aus. Hier wo sich dies selber gegenständlich wird, erzeugt sie jene krystallhelle Klarheit, welche jeden überkommt, der gleichviel an welcher Stelle in die Sphäre dieses Buches tritt. Das eigene Leben scheint teilzunehmen an der inneren Helle, mit der der Dichter das seinige erschaut. Der kritische Nachprüfer von Daten und Umständen wird auf Schritt und Tritt thatsächliche Irrtümer nachweisen können, die dem Darsteller einer so lange zurückliegenden Epoche auf die bloße Erinnerung hin oder die Nachhilfe der Mutter und Bekannter mit untergelaufen sind. Nicht immer jedoch kann man sich der Überlegung erwehren, daß auch hier Absicht im Spiele gewesen sein könne. Das eben ist das schöne Recht der Dichtung, welches der Dichter auch seiner Lebenswirklichkeit gegenüber in Anspruch genommen hat, daß sie die eigentliche innere Wahrheit der Verhältnisse bloßlegt und da wo der Schein der äußeren Umstände, ja selbst der Zeitfolge trügt, den wahren Kern der unmittelbaren Beziehungen aufdeckt.

Goethes Leben ging gerade damals durch die furchtbare Katastrophe der Weltgeschichte, welche Deutschlands Fortbestehen in Frage stellte. Daß er an ihrem Jammer gar nicht oder nur äußerlich teilgenommen habe, ist der gewöhnliche Vorwurf, der gegen ihn erhoben wird. Er ist aber auch im übertragenen Sinne ein gewöhnlicher Vorwurf. Wer Außergewöhnliches zu würdigen versteht, was für eine annähernde historische Beurteilung dieser Katastrophe von vornherein verlangt werden sollte, wird die Stellung des weitschauenden Dichters zu den ungeheuren Ereignissen als eine überragende begreifen und im Gegenteil in dem bloßen Vorhandensein eines solchen Geistes in damaliger Zeit eine notwendige Gewähr für die ihn umgebende Nation erblicken. Goethe scheint in diesem Sicherheitsgefühl gelebt zu haben. Er, der im großen Zusammenhang der Völker und Zeiten lebte, sah

in der gewaltigen Prüfung, die richtend und läuternd über Europa hereinbrach, von außen ein notwendiges tellurisches Ereignis, eine Art Völkernacht „Einen langen Tag über lebt' ich schön — eine kurze Nacht; — die Sonne war eben im Aufgehn, — als ich zu neuem Tag erwacht." Er konnte völlige Freiheit und Ruhe des Geistes bewahren, um am Fenster stehend klaren Auges die leuchtenden Phänomene dieser Nacht zu verfolgen, sogar mit besonderem Anteil ihr beherrschendes Gestirn den gewaltigen Kometen zu fixieren, der drohend und aufrüttelnd, verheerend und befruchtend zugleich seinen blutigen Flammenschein über die Welt warf. Goethe war ein unverhohlener Bewunderer der Größe Napoleons. Er sah in ihm den Vollstrecker übermächtiger göttlicher Urteile. Er übertrug diese Bewunderung auf die ihm näher Stehenden, vornehmlich auf den Philosophen Hegel, der den Weltgeist in Person in den Kanonen von Jena und Auerstädt donnern hörte, während er die letzten Bogen der Grundlegung seiner Philosophie, der „Phänomenologie des Geistes", schrieb. In der Lyrik der Folgezeit, die für geraume Zeit als „West-östlicher Divan" im Gewande des orientalischen Sängers Hafis auftrat, lebt Napoleon als „Timur", der schreckliche Dschingis-Khan, „Naturkräften ähnlich im Menschen erscheinend". Ja, mitunter konnte Goethe der Verwandtschaft Ausdruck geben, die er in seiner Sphäre zu ihm fühlte und die in der schon erörterten Begegnung mit dem Kaiser ihre Rechte geltend machte. Denn auch er fühlte sich dämonisch bestimmt und er hatte „sich nicht selbst gemacht". „Was? Ihr mißbilliget den kräft'gen Sturm — des Übermuts verlogener Pfaffen? — Hätt' Allah mich bestimmt zum Wurm, — so hätt' er mich als Wurm geschaffen" spricht Timur aus seiner Seele „im Buch des Unmuts" im „Divan". Aber er konnte auch aus einem orientalischen Geschichtschreiber wörtlich eine Stelle über den „Winter und Timur" wiedergeben, die auf das verhängnisvolle Zusammentreffen des korsischen Dschingis-Khan mit dem russischen Winter wie gemacht aussieht. Beim Hereinbrechen des Ungewitters, dessen vernichtende Wirkung in erster Linie das hoheitsvolle Auftreten der Herzogin Luise von dem Preußen verbündeten Lande abgewendet haben soll, hatte Goethe in dem majestätisch schicksalsgefaßten Vorspiel (September 1807) „nach glücklicher Wiederversammlung der Herzoglichen Familie" zum „menschlichen, aber männlichen" Er-

tragen aufgefordert. Ihm war es nicht mehr gegeben, Kriegslieder für die Erhebung der Nation anzustimmen. Er besaß weder die Jugend noch den jugendlichen, erfahrungslosen Haß, noch die kriegerische Tüchtigkeit mehr, die für einen echten, nicht für einen obligaten „Vaterlandsdichter“, dazu gehört. „Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen! das wäre meine Art gewesen! Aus dem Biwak heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört, da hätte ich mir es gefallen lassen.“ Aber er war in der Mitte der Sechziger, als „das Volk aufstand, der Sturm losbrach“, der ein jüngeres Poetengeschlecht aufregte. Die Romantik schürte den Haß gegen den Erbfeind des Deutschtums, zumal bei den Preußen: Arnim, Kleist, Fouqué. Aber auch Friedrich Schlegels spröde Muse ward in Österreich patriotisch. In Wien erneuerte Collin das Andenken des „preußischen Grenadiers“, in Preußen Friedrich August von Stägemann seinen antikisierenden Odenschwung. Auch ganz anders geartete Geister, den edlen Friedrich Rückert, dessen Dichtung sich in orientalischer Liebes- und Gedankenlyrik entfalten sollte, bewegte die Kriegsbegeisterung zu „geharnischten Sonetten“. Sie alle überragt an Wirkung die Trias der „Freiheitssänger“ schlechthin: Ernst Moritz Arndt, Max von Schenkendorf, Theodor Körner[1]), der jugendliche Blutzeuge dieser Dichtung, im Leben und früh entwickeltem poetischem (dramatischem) Schaffen der echte Zögling des großen Lebensfreundes seines Vaters, Schillers. Ihre Namen stehen für ihre Lieder, die nach wie vor die deutsche Jugend dem Vaterlande „Treue bis zum Grabe“ schwören lassen und wieder frisch und neu wurden, als es vor zwei Jahrzehnten wieder — verheißungsvoller — hieß „Was ist des Deutschen Vaterland?“, um „Schandeketten zu zerbrechen, und den welschen Trug zu rächen“. Wie auch diese kriegerische Freiheitsdichtung nachwirkte in die politische Freiheitsbewegung der Folgezeit hinein, auf die Bestrebungen der Burschenschaft und was sich ihnen traurig anheftete, darauf wollen wir noch besonders im Hinblik auf das unverdiente politische Geschick des wackeren Arndt wenigstens hinweisen. Als die große Völkerschlacht geschlagen, das Werk der Jugend beendet war, da konnte Goethe den Dank des Geistes an die That sprechen. Er dichtete für Berlin auf Ifflands Anregung (1814) „Des Epimenides

1) D. Nat.-Litt. Bd. 152. 153.

Erwachen", ein Festspiel. Der Gedanke an den Mythus vom siebenjährigen Schlaf des Kreters Epimenides und die Erleuchtung bei seinem Erwachen, drängte sich ihm auf beim Gedenken an seine beschauliche Geistesübung während der „Nacht des Jammers". „Doch schäm' ich mich der Ruhestunden, — mit euch zu leiden war Gewinn; — denn für den Schmerz, den ihr empfunden, — seid ihr auch größer als ich bin." Doch tröstet ihn der Priesterspruch: „Tadle nicht der Götter Willen, daß du manches Jahr gewannst: — sie bewahrten dich im Stillen, daß du rein empfinden kannst; — und so gleichst du künftigen Tagen, — denen unsere Qual und Plagen — unser Streben unser Wagen — endlich die Geschichte beut, — und nicht glauben was wir sagen — wirst du wie die Folgezeit." Glauben, Liebe, Hoffnung, welche die Dämonen des Krieges, der List und der Unterdrückung vergebens zu vertreiben gesucht haben, krönen das Werk des Jugendfürsten, der mit dem Rufe „Hinan! — Vorwärts — Hinan!" die Völker gegen den Tyrannen führt. Es erfüllt sich, was die Genien dem beim Anblick der Zerstörung verzweifelnden Epimenides zugerufen haben: „Komm! wir wollen dir versprechen — Rettung aus dem tiefsten Schmerz: — Pfeiler, Säulen kann man brechen — aber nicht ein freies Herz; — denn es lebt ein ewig Leben, — es ist selbst der ganze Mann, — in ihm wirken Lust und Streben, — die man nicht zermalmen kann."

Wie in den Kriegsjahren patriotisch, so wurde Goethes Verhalten politisch während der unerquicklichen inneren Zustände der Folgezeit getadelt. In der Anschauung des Volkes, das sonst nicht viel auf ihn einging, lebte Goethe in einer legendarischen Form als erster Vertreter des deutschen Geistes, als „Altmeister" aller deutschen Verseschmiede. Man traute ihm einen unbedingten Einfluß an allen maßgebenden Orten zu, ein Machtwort von ihm mußte genügen, um den ausschweifendsten Wünschen des Volkes Raum zu geben. Goethe, der den Boden, auf dem er stand und stehen konnte, zu wohl beurteilte, hielt sich von allen fruchtlosen politischen Treibereien, von welcher Seite sie auch ausgehen mochten, grundsätzlich fern. Er hat weder jemals den Aristokraten und Fürstenknecht gemacht, noch konnte er es für Pflicht halten, in seinem Alter auf der einsamen Höhe seines Geisteswerkes den Volkstribunen zu spielen Er übersah die Sünden und Schulden

seines alten Europa zu gleichmäßig in allen Lagern; die Last ererbter Vorurteile oben, die Wut altunterdrückter Umsturzkräfte unten; jene störend, verödend, herausfordernd, diese allzeit bereit loszubrechen und zu vernichten. Er konnte wohl mit einem seufzenden Hinblick auf das junge Freiheitsland jenseits des Ozeans unmutig ausrufen: „Amerika, du hast es besser, als unser Kontinent, das alte, — hast keine verfallenen Schlösser — und keine Basalte. — Dich stört nicht im Innern — zu lebendiger Zeit — unnützes Erinnern — und vergeblicher Streit.“ Man hat dem Quietismus des Alters schuld gegeben, was doch bei Goethe wohlbefestigte Lebenstradition war, dies „unnütze Erinnern“ nicht von seiner Seite unnütz heraufzubeschwören, und in den „vergeblichen Streit“ nicht ohne Not einzugreifen. Daß er im Geiste nach China und dem Orient floh, bloß um dem Lärm der Zeitungen und politischen Klubs wie dem Gezänke der Kammern auszuweichen, wollen wir nicht so ausschließlich, wie es gewöhnlich geschieht, hinstellen. Zwar macht unser Dichter selbst als den ersten Anstoß seiner glücklichen „Hedschra“ nach dem Orient die vulkanische politische Situation Europas geltend: „Nord und West und Süd zersplittern, — Throne bersten, Reiche zittern, — flüchte du, im reinen Osten — Patriarchenluft zu kosten!“ — Aber seine Idee bei der Konzeption des „Westöstlichen Divans“, der im zweiten Jahrzehnt (1814—1819) zum Vermittler seiner durchaus zeitentsprungenen Gedanken und Neigungen, seiner persönlichsten Liebes- und Lebensempfindungen wurde, war doch wohl keine bloße Abwehr, sie hatte den reichsten positiven Gehalt. Der Orient steht unserem unruhigen, niemals fertigen, allzeit ins Unbedingte strebenden und stets wieder in Unzufriedenheit und Verzweiflung zurückgeworfenen Leben wie das verlorene Paradies der Kindheit gegenüber: ruhig und von Anfang an abgeschlossen, in sich selbst beschränkt und begnügt, mäßig im Wollen und Vollbringen, aber auch bewahrt vor schmerzlicher Enttäuschung und peinlicher Zerrüttung. „Dort im Reinen und im Rechten — will ich menschlichen Geschlechten — in des Ursprungs Tiefe dringen, — wo sie noch von Gott empfingen — Himmelslehr' in Erdesprachen — und sich nicht den Kopf zerbrachen. — Wo sie Väter hoch verehrten, — jeden fremden Dienst verwehrten; — will mich freun der Jugendschranke: — Glaube weit, eng der Gedanke, — wie das Wort so wichtig dort

war, — weil es ein gesprochen Wort war.“ Diese Vereinigung des Heiligen, Altehrwürdigen mit der jugendlichen Beschränkung, dem sorglosen Genießen des Orients stand dem junggebliebenen Alten wohl an, der mit Hafis einen neuen Wettgesang, mit einer sinnig sinnlichen Suleika einen neuen Liebesstreit anhebt. Aber die Ideenwelt des Hafis und die Formel des Islam trifft unser Denken, unseren Glauben; und eine Frankfurterin, Marianne von Willemer, sang — in zwei der schönsten Lieder sogar nach eigener Melodie — die Partie der orientalischen Schönen in dem Liebesduett zwischen Suleika und Hatem-Goethe. Wir treffen unseren altbekannten „Wanderer“ im „Buche des Unmuts“ und den weinfröhlichen Sänger des „ergo bibamus“ in der übermütigen Trunkenheitsphilosophie des „Schenkenbuches“. Die Lebensweisheit des alten Faust und des wandernden Wilhem Meister finden wir in den Büchern der „Betrachtungen“, der „Sprüche“, der „Parabeln“. Wie prächtig dem alten Sänger die schalkhafte Maske zu Gesicht stand, bezeugte ihm die Zeit durch nicht enden wollende Gefolgschaft von Platen und Rückert, der bereits selbständig auf diesen Wegen wandelnd den neuen „Herrn des Morgenlandes“ begrüßte, bis auf den noch unsere Zeit beherrschenden „Mirza Schaffy“ Bodenstedts. Der Geist des Morgenlandes verbrüderte sich in keinem der Nachfolgenden so selbständig und grundeigentümlich mit dem des Westens. In Goethe sind „Orient und Occident nicht zu trennen“. Sehr merkwürdig war es wiederum in dieser Hinsicht, wie Goethe seine orientalistischen Studien betrieb; wobei er „im Ansturm“ sich des Arabischen bemächtigte und befreundete Gelehrte, Silvestre de Sacy, Hammer, den Übersetzer von Hafis' Divan (1813), zur Aufklärung benutzte, ohne daß diese „ahnen oder begreifen konnten, was er eigentlich wollte“. Den Niederschlag seiner Studien in seiner gestaltenden und belebenden Anschauung bieten die „Noten und Abhandlungen“ zum Divan, unter denen ein älterer Aufsatz zur historischen Kritik des Alten Testaments „Israel in der Wüste“ Platz gefunden hat. Hier spricht er die tiefsinnigen Worte über den inneren Unterschied der Bücher Mosis: „Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Konflikt des Unglaubens und Glaubens. Alle Epochen, in welchen der Glaube herrscht, unter welcher Gestalt er auch wolle, sind glänzend, herzerhebend und

fruchtbar für Mitwelt und Nachwelt. Alle Epochen dagegen, in welchen der Unglaube, in welcher Form es sei, einen kümmerlichen Sieg behauptet, und wenn sie auch einen Augenblick mit einem Scheinglanze prahlen sollten, verschwinden vor der Nachwelt, weil sich niemand gern mit Erkenntnis des Unfruchtbaren abquälen mag."

Weniger günstig stand Goethe lange der indischen Seite des Orients mit ihrem Verzweiflungspfaffenwesen, ihrer Tier- und Fratzenphantasie gegenüber. „Und so will ich ein- für allemal — keine Bestien in dem Göttersaal! — Die leidigen Elefantenrüssel, — das umgeschlungene Schlangen-Genüssel, — tief Ur-Schildkröt' im Welten-Sumpf, — viel Königsköpf auf einem Rumpf — die müssen uns zur Verzweiflung bringen, — wird sie nicht reiner Ost verschlingen." Die Vereinigung aller dichterischen und menschlichen Vorzüge in Kalidasas „Sakontala" gewann ihn jedoch auch für diese Welt, in der er „selber möchte leben, hätt' es dort nur keine Steinhauer gegeben". Die indische „Bauerei, verrückte Zieratbrauerei" blieb ihm verhaßt. Ebensowenig Sympathien hatte er für den Kultus des Ägyptischen, den damals Schelling, Creuzer in ihren Mythologien aufbrachten. „Auf ewig hab' ich sie vertrieben, — vielköpfige Götter trifft mein Bann, — so Wischnu, Kama, Brama, Schiven, — sogar den Affen Hannemann. — Nun soll am Nil ich mir gefallen, — hundsköpfige Götter heißen groß. — O wär' ich doch aus meinen Hallen — auch Isis und Osiris los." Der Hund war nicht das Lieblingsgeschöpf des Dichters. Die Erscheinung eines dressierten Pudels auf dem Weimarischen Theater auf des Herzogs ausdrücklichen Wunsch hatte seine Demission als Theaterleiter zu Folge. „Dem Hundestall soll nie die Bühne gleichen — und kommt der Pudel, muß der Dichter weichen." Aber Goethe wanderte nicht als freiwilliger Exulant in den „reinen Osten". Gerade von hier aus, an der Geisteswiege des Menschengeschlechts, gewann er jenes großartige allseitige Verhältnis zu dem Geistesleben der Völker, dem er in der Parole „Weltlitteratur" Ausdruck lieh. Besonders mußten ihn die eigenen Wirkungen auf die benachbarten Kulturländer Italien, England, Frankreich für den lebendigen Geistesaustausch unter den Nationen einnehmen. In Byrons jugendlich ritterlicher Dichtergestalt erschien ihm die Frucht seines klassisch-Faustischen Bestrebens: „Euphorion", der Sohn Helenas und Fausts, wie er im zweiten Teil des Dramas

verewigt ist. In Carlyle fand er den ersten wahrhaften Interpreten zugleich mit einem begeisterten Herold des Besten im deutschen Geiste; ähnliche Förderer in den Mitarbeitern der französischen Zeitschrift „Le Globe“. Die Fülle seiner eigenen litterarhistorischen Arbeiten namentlich über die Volkspoesie (der Serben, Neugriechen u. s. w.), seine Beurteilungen spanischer, italienischer, französischer und englischer Litteratur und deren zeitgenössische Erscheinungen erwiderten im höchsten und größten Sinne das von außen dargebrachte Interesse. Die Verkehrserleichterungen unserer Zeit haben Goethes Idee von der Weltlitteratur zur Thatsache gemacht. Ob freilich in seinem Sinne, ist eine andre Frage. Aber das Wahrzeichen seines Geistes wird ihr nie verloren gehen, unter dem sie steht. An ihm wird sie sich erheben, mit ihm sich selbst vernachlässigen und verderben.

Die Vervollständigungen des „Wilhelm Meister“ und des „Faust“ waren die letzten großen Aufgaben, die sich Goethe setzte. Mit der Länge seines Lebens empfand er beide Werke, die im rein poetischen Sinne je für sich ein abgeschlossenes Ganze bilden, als Torsos in jenem hohen menschlichen Geiste, der immer reiner und vollendeter in ihm zur Reife gelangte. Wilhelm Meisters künstlerisch-gesellschaftliche Lehrjahre genügten ihm nicht mehr für seinen Eintritt ins Leben. Die Gewinnung Nataliens konnte nur im Sinne der Handlung als Abschluß gelten. Schon Schiller fragte, wo die Lehrjahre eigentlich zu Ende wären. Der Idee des Ganzen schien ihm nur genügt, wenn Wilhelm zur Erkenntnis gebracht wurde, daß der eigentliche Eintritt ins Leben, in die menschliche Gesellschaft nur durch Aufgabe der Glücks- und Vorteilsansprüche, durch Entsagung zu erlangen sei. In diesem Verstande ist die Fortsetzung der „Lehrjahre“, „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden“ gemeint, die 1821 in einem ersten Teile erschien, aber erst für die Ausgabe letzter Hand der Werke von 1826, leider unter dem gleichen Drängen des fortschreitenden Druckes, wie beim ersten Teil, notdürftig zu Ende geführt wurde. Eine Reihe von Erzählungen, in denen die Entsagung in irgend welcher Form das verknüpfende Band bildet, treten teils frei, teils lose mit der Person unseres Helden verbunden in den Rahmen des Romans. Zu selbständiger Ausgestaltung gelangt in ihm eigentlich mehr das Geschick des jungen Felix, Meisters Sohn, als das Lebensproblem des Vaters, welches

mehr in Beobachtung, Gespräch und Reflexion zum Austrag gelangt. Felix ist ebenso rasch fertig, ebenso entschieden in der Wahl seiner älteren Lebensgefährtin Hersilie, als Wilhelm sich zögernd, schwankend und unklar erwiesen hatte. Wilhelms Ausbildung verlief im höchsten Grade individuell unter den zufälligen Einwirkungen des wechselnden Lebens. Felix absolviert seine Lehrjahre in einer wohleingerichteten „pädagogischen Provinz", die man freilich mehr als eine große Erziehungsallegorie, denn als Thatsache nehmen muß, um den tiefsinnigen Gehalt ihres Planes ohne gelegentlichen komischen Beigeschmack ausschöpfen zu können. Die Gesellschaft des geheimnisvollen Turmes aus den „Lehrjahren" ist in den „Wanderjahren" zu einer eigenartigen sozialistischen Idee erweitert: zu einer Wandergenossenschaft, die sich über die ganze Welt verbreitet, um thätig das Gute zu fördern, Elend zu heben, Unfälle zu verhüten, Verkümmerung aufzuhalten, alle besseren Keime nach Möglichkeit zur Entfaltung zu bringen. Die Mitglieder des Wanderbundes wandern nicht aus, sondern bleiben in Form einer auswärtigen Mission in Verbindung mit dem Vaterlande, kehren auch dahin zurück, sobald sie etwas vorwärts gebracht haben. „Bleibe nicht am Boden haften; — frisch gewagt und frisch hinaus! — Kopf und Arm mit heitern Kräften — überall sind sie zu Haus; — wo wir uns der Sonne freuen, — sind wir jede Sorge los; — daß wir uns in ihr zerstreuen, — darum ist die Welt so groß." Wie in den „Lehrjahren" der Abbé, so steht in den „Wanderjahren" eine weibliche Heilsgestalt in mystisch-überirdischer Verklärung im Mittelpunkte der Beziehungen. Es ist die durch die „Bekenntnisse einer schönen Seele" dort schon angekündigte Makarie, in der die Entsagung ihren Vollkommenheitsgipfel und die Aufopferung für alle, die ihr nahe treten, magisch-heilwirkende Kräfte erlangt hat. Die Verherrlichung dieses überirdischen Wesens geht sogar im streng astronomischen Verstande bis zu ihrer Apotheose in einem Stern.

Die überhastete Herausgabe der „Wanderjahre", denen noch am Schluß Sammlungen von den „Sprüchen in Prosa" der letzten Jahre („Betrachtungen im Sinne der Wanderer", „Aus Makariens Archiv") zur Druckbogenfüllung beigegeben werden mußten, hat Goethe beim Abschluß seines großen Lebenswerkes, des „Faust", vermieden. Wir verdanken es dem Einfluß des trefflichen Ama-

nuensis seiner letzten Lebensjahre, Joh. Peter Eckermanns, des treuen Aufzeichners seiner „Gespräche mit Goethe“, daß seit 1824 der „Faust“ ernstlich in Angriff genommen und stetig zu Ende geführt wurde. Wie der letzte Teil der Selbstbiographie, so ist auch der zweite Teil des „Faust“ erst im Jahre vor Goethes Tode vollendet worden, so daß es den Eindruck macht, als habe ihm die Vorsehung diese Frist gesetzt. Wir haben das äußere Fortschreiten des größten deutschen Dichtungswerkes stetig angemerkt, um uns nun ungeteilt seiner Charakteristik hingeben zu können: als würdigstem Abschluß unserer litterarhistorischen Gesamtdarstellung. Für die äußeren Umrisse der Faustgestalt, die die legendarische Persönlichkeit des Volksbuches bot, verweisen wir auf das im dritten Kapitel Gesagte. Goethes Faust ist eine durchaus freie, selbständige Schöpfung, deren Züge sich jetzt nur allzuleicht dem Faust der Volkssage beimischen. Wie alle hervorragenden Goetheschen Gestalten führt zumal „Faust“ eine Art körperlichen Daseins, als ob sie gelebt hätten, unter uns gewandelt wären. Bei „Faust“ gerade ist dies das Ergebnis der höchsten Kunst im Bunde mit unmittelbarster poetischer Zeugungskraft. Denn niemals hat eine schwierigere, abstraktere, mehr im Mittelpunkte des Begriffs gelegene Idee so lebendige, anschauliche Gestalt gewonnen. Man hat gut reden und die Legion guter und schlechter Bücher vermehren, die über den „Faust“ schon geschrieben sind, wenn man seine „Deutung“, von welcher Seite es auch sei, in eine exakt scheinende Formel bringen will. Denn was den „Faust“ gerade als Weltbild von überraschendster Treue und zwingender Wahrheit selbst den Gleichgültigsten ergreifen läßt, das liegt eben in der Art, wie er das Unexakte, das Unmeßbare, Unwägbare der Welt selbst zum Bewußtsein bringt. Daß die Welt eine imaginäre Größe und das Leben ein Bruch ist, der unter keinen Umständen aufgeht, diese Erkenntnis liegt seiner Konzeption bis in die kleinsten Einzelheiten zu Grunde. Und das eben ist — so mathematisch ausgedrückt — der Gegensatz von aller exakten Erkenntnis.

Faust ist ein tiefer Geist, der eben durch seine Tiefe an allem letzten Wissen verzweifeln muß; ein hoher Mensch, der eben, um das Leben nur auszufüllen, das er von sich zu werfen dunkle Bedenken trägt, in Schuld, Wirrnis und Niedrigkeit gestürzt wird. Er hat sich dem Teufel übergeben, weil der

„hohe Geist", den er inbrünstig anrief, ihn verschmähte. In jedem Kleide fühlt er nur die Pein des engen Erdenlebens. Er schmachtet vor Begierde nach Genuß und im Genuß verschmachtet er nach Begierde. Was will ihm der arme Teufel geben? Beruhigung im Genuß! Aber gerade sie kennt er nicht. Selbstgefälligkeit in Macht und eitlen Ehren? Er kann sich nicht selbst belügen. „Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, — so sei es gleich um mich gethan! — Kannst du mich schmeichelnd je belügen, — daß ich mir selbst gefallen mag, — kannst du mich mit Genuß betrügen, — das sei für mich der letzte Tag!" Die Wette bietet er dem Teufel, der sie zuversichtlich annimmt. Das tierische Leben im Augenblick, das dumpfe Glück des sinnlichen Daseins ist das Letzte, was hinter dem ungeheuren Apparat von Scheingütern verborgen ist, mit denen uns die Welt täuscht. Dies zu erringen, wird Ehre und Seligkeit verwettet. Vergeblich, denn das Glück kommt nicht. Es ist immer dort und nicht hier, es ist für den Menschen nicht von dieser Welt. Daß das Weltspiel ihm dies dennoch unablässig vortäuscht, das eben ist das Trügerische, Diabolische darin — der Teufel ist sein personifizierter Vertreter. Er ist das falsche Prinzip des Innern, das nach außen böse wird, indem es Schuld, Haß, Verwirrung anrichtet. Indem Faust mit ihm paktiert, spiegelt er nur das thatsächliche Weltverhältnis. Es ist nur die Frage, ob es ihn ausfüllen, ob er sich täuschen lassen wird, ob es dem Teufel gelingen wird, wie er in der Hiobswette des „Prologs im Himmel" sich gegen den Herrn vermißt, „diesen Geist von seinem Urquell abzuziehen". Die Wette des Teufels formuliert also die Lebensfrage des Menschen im moralischen Sinne. So lange er auf der Erde lebt, so lange ist's dem Teufel nicht verboten, ihn seine Straße sacht zu führen. „Es irrt der Mensch, so lang er strebt."

Allein wenn er nur strebt! Faust wettet: „Werd' ich zum Augenblicke sagen: — Verweile doch, du bist so schön! — dann magst du mich in Fesseln schlagen, — dann will ich gern zu Grunde gehn!" Faust hat die intellektuelle Seite der Lebensfrage im Sinne. Von Freude und Genuß ist bei ihm nicht die Rede. Rastlose Bethätigung verlangt der Mann in ihm. Die Welt ist da, weil etwas in ihr geschieht. Es muß, es soll etwas in ihr geschehen. „Des Menschen Thätigkeit kann

allzu leicht erschlaffen, er liebt sich bald die unbedingte Ruh." Hier ist es nun der „verneinende Geist", die „Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft", welche als Teufel reizt und wirkt. Diesem Geiste, dieser Kraft nur verschreibt sich Faust. Mit ihr „stürzt er sich in das Rauschen der Zeit — ins Rollen der Begebenheit". „Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist — will er in seinem inneren Selbst genießen, — mit seinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen, — ihr Wohl und Weh auf seinen Busen häufen — und so sein eigen selbst zu ihrem Selbst erweitern — und wie sie selbst, am End' auch er zerscheitern."

Des Lebens Not, des Lebens Arbeit also will Faust, indem ihn des Lebens trügerischer Drang ergreift. Mephistopheles sieht nur das Vergebliche der Schöpfung, daß „alles, was entsteht, wert ist, daß es zu Grunde geht; drum besser wär's, daß nichts entstünde." Er liebt sich dafür das absolute Nichts, das ewig Leere. Für Faust ist die Schöpfung, das bloße Schaffen Selbstzweck. Er paktiert wohl mit dem verneinenden Geiste, der das Schaffen durch bösen Willen aufreizt. Aber er stellt sich nicht auf seine Seite, er teilt nicht seinen bösen Willen. Er erkennt ihn an, aber indem er ihn bekämpft, indem er Gutes schafft. Seinen guten Willen erprobt sein Leben. Verheißungsvoll spricht der Herr es gleich am Anfang aus, indem er dem Teufel Macht über Faust, „seinen Knecht" gewährt: „Steh beschämt, wenn du bekennen mußt: — ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange — ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

Der erste Teil der Tragödie bringt nun zunächst das Problem rein zum Ausdruck. Aber er läßt seine Lösung offen. Der „Prolog im Himmel" stellt es mit Anlehnung an die biblische Einleitung des Buches Hiob transscendental hin. Der berühmte Monolog Fausts, des verzweifelnden Denkers; seine Gespräche mit dem nüchternen Stubengelehrten Wagner; die vergebliche Bannung des Erdgeistes, die Mephistopheles' Erscheinen präludiert; endlich sein Pakt mit der Hölle: alles dies motiviert und erläutert er in seiner irdischen Bedeutung. Die darauf folgenden Erlebnisse Fausts an der Hand seines neuen Führers, „der sich hier zu seinem Dienst verbindet, auf seinen Wink nicht rastet und nicht ruht", bringen die ersten Konsequenzen. Mephistopheles macht Faust der Wissenschaft als Lehrer abwendig. „Das Beste

25*

was du wissen kannst, darfst du den Buben doch nicht sagen." Er hänselt in Fausts Doktorkleide einen schüchtern nahenden Anfänger mit skeptischen und zweideutigen Bemerkungen über alle vier Fakultäten. Der Zaubermantel entführt die beiden. Aber das wilde Leben, die flache Unbedeutendheit, durch die Mephistopheles sein Opfer schleppt, ekeln den Hochgesinnten nur an. Die „lustige Gesellschaft" in Auerbachs Keller in Leipzig, das tolle Zauberwesen der Hexenküche erscheinen ihm langweilig und abgeschmackt. Doch der Jugendtrank, den ihm die Hexe einflößt, macht ihn der Liebesempfindung wieder zugänglich. Mephistopheles glaubt ihn zu haben, wo er ihn haben will. Es folgt das weltberühmte Liebesspiel mit Gretchen, dem unschuldigen, schlichten Bürgerkinde. Aus einer wüsten, plumpen Verführungsgeschichte, wie Mephistopheles sie mit Faust im Auge hatte, entspinnt sich die zarteste, reinste, innigste Liebesidylle. Dem hohen Manne tritt sein würdigstes weibliches Gegenbild zur Seite: die in ihrer Naivität tiefe, in ihrer Schlichtheit und Demut große und wahre Jungfrau, ganz Hingebung, Zutrauen, Verehrung für den geliebten Mann. Wohl hat das deutsche Volk ein Recht, in der unvergleichlichen Wiedergabe auch dieser Figur etwas spezifisch Deutsches mit frohem Bewußtsein wiederzufinden; und vergebens beeifern sich die andern Nationen, die Franzosen voran, sie sich in ihrer Sprache und Ausdrucksweise, wenn auch mit Zuhilfenahme der Musik anzueignen. Das schöne Liebesspiel endigt tragisch. Der „Flüchtling, der Unbehauste, der Unmensch ohne Rast und Ruh" kann nur den Frieden des schlichten Mädchens in ihrer kleinen Welt untergraben. Vergebens wehrt er sich gegen die Versuchung. Er erliegt und sie thut alles für ihn —, „alles was sie dazu trieb, Gott, war so gut! Ach war so lieb!" Der ingrimmig dem Verführer nachspähende Bruder wird von Faust durch Mephistos Künste im Zweikampf erstochen. Der Blutbann läßt Faust die Stadt fliehen. Mephistopheles wiegt ihn in den abgeschmackten Zerstreuungen der Walpurgisnacht, während Gretchen als Kindesmörderin auf den Tod gefangen sitzt. Faust rast, als er es erfährt, gegen Mephistopheles, der grinsend bemerkt: „Sie ist die erste nicht!" Er eilt die Geliebte zu retten, sie aus dem Kerker zu befreien. Aber die Unglückliche, die im sinnigen Wahnsinn ihre Shakespearische Schwester Ophelia in den Schatten stellt, hält der unbewußte Schauder vor Me-

phistopheles im Kerker zurück. Ihr graut vor dem Geliebten. Sie will das Gericht Gottes. Mephistopheles verschwindet mit Faust, dem ein banges „Heinrich! Heinrich!“ nachklingt. Mephistopheles' Wort „Sie ist gerichtet“ beantwortet eine himmlische Stimme in der späteren Redaktion mit „Ist gerettet“. In Wahrheit ist Faust der Gerichtete.

Dies der Verlauf des ersten Teils. Er ist ein streng tragischer. Fausts bessere Natur hat sich auch hier durchwegs bewährt. In alle Niedrigkeit, in die ihn Mephistopheles führt, bringt er seinen Hochsinn, sein Ungenügen am Genuß mit. Das Buhlerstückchen, wie es Mephisto bei Gretchen plant, adelt er zum innigsten Herzensbunde. Aber er hat sich dadurch tief in Schuld und Vergehung verstrickt. Er kann die Geliebte nicht retten. Er muß tragisch untergehen. Ob ein solcher Schluß, der mit dem gegebenen Fauststoff wohl in Einklang zu setzen war, von Goethe nach dem ersten dramatischen Entwurf geplant worden ist, können wir nicht entscheiden; da gerade die Erwägungen über die Ausführung des Faustfragments zwischen ihm und Schiller vorwiegend mündlich gepflogen worden sind. Anzeichen dafür fehlen nicht.[1]) Faust hätte sich danach als ein ungetreuer Liebhaber besonderer Art den Weislingen, Clavigo, Fernando angereiht. Mit der fortgesetzten Steigerung der Faustidee im Verlaufe von Goethes Leben konnte die bloße Liebestragödie in dem Rahmen von Hölle und Himmel nicht mehr bestehen. Faust mußte jetzt erst eigentlich thätig zu leben anfangen. Für einen Geist wie den seinen kann nicht die winzige Welt der Zechgelage, Lustbarkeiten und Liebeshändel, sondern nur die ganze Fülle und Breite menschlichen Bestrebens ausschlaggebend sein. Faust mußte ins handelnde Leben eingeführt werden, ihm muß zum Wirken, zur Reife, zur Läuterung Zeit und Gelegenheit gegeben werden. Dies ist die unersetzliche Aufgabe des zweiten Teils, den zu verkennen und anzuschwärzen leichter und wohlfeiler erscheint, als sich zu seiner Höhe emporzuschwingen und seine Lehren an sich selber zu erfahren.

Wir finden Faust, aus einem todähnlichen Schlafe erweckt, mit Mephistopheles am Hofe des Kaisers wieder. Das bunte Festtreiben des Hofstaats verschränkt sich mit den Bedürfnissen des Reiches. Für beides weiß Faust mit Mephistopheles' Hilfe Rat. Er erhöht und

1) Vgl. Borinski, Goethes Faust und Hegel. Goethe-Jahrbuch 1888.

vermannigfacht den Glanz der Feste und er füllt die leeren Kassen — durch Erfindung des Papiergeldes. Das Mephistophelische in Fausts Leistungen ist überall charakteristisch zur Geltung gebracht. Sie nutzen die Umstände, sie rechnen mit bedenklichen Faktoren; aber sie sind nicht schwindelhaft. Wo Mephistopheles nur blauen Dunst sieht, setzt Faust seine ganze Persönlichkeit ein. Höchst energisch zeigt sich das in der nun folgenden die Renaissance symbolisierenden Heraufbeschwörung des klassischen Altertums in der Person der Helena. Aus dem Schattenreich der „Mütter" dem Platonischen Ideenreich ruft sie Faust mit Hilfe von Mephistos magischem Schlüssel herauf. Faust erglüht für das Trugbild seiner Phantasie. Er will es besitzen und zerstört es dadurch. Nun krankt er an trostloser Sehnsucht. Wir finden ihn zurückgeworfen in die finsteren gotischen Räume seiner alten Wohnung. Wagner, sein Famulus, ist im Laboratorium geschäftig, einen Menschen in der Retorte zu machen, der Vertreter lebensfremder, dünkelhafter Wissenschaft. Durch Mephistopheles' Zutritt gelingt das Experiment. Aber der produzierte Kunstmensch, der Homunculus, ein Dämon, wie Mephistopheles, geht alsbald auf dessen Zwecke ein, zu Fausts Gesundung mitzuwirken. Er leuchtet ihnen mit seinem Eigenlicht zur „klassischen Walpurgisnacht", dem Gegenstück der romantischen Hexennacht im ersten Teile. Dort wollen sie Faustens klassischem Ideal zum Entstehn verhelfen. Es gelingt mit Hilfe des alten weisen Centauren Chiron und der Seherin Manto, die Faust wie weiland Orpheus den Zugang zur Unterwelt öffnet, daß er Helena heraufhole. Die Apotheose der Schönheit, der Triumph der Galatea (nach Raphael), schließt die klassische Walpurgisnacht, wie die Anbetung Satans die romantische beschließen sollte.

Der dritte Akt bringt Fausts Ideal als vollendete Thatsache. Helena wandelt wieder auf Erden, sie ist sein. Es ist der Liebesbund des reifen Mannes, wie Gretchen seine romantische Jugendliebe. Der Vereinigung des klassischen Ideals mit der Barbarei des Nordens entspringt Euphorion, die Verkörperung jugendlicher Genialität. Er strebt ins Unermessene, der Sonne zu. Aber wie ein Meteor stürzt er leuchtend und zieht die herrliche Mutter sich nach ins düstere Reich. Faust ist wiederum zurückgeworfen in die dumpfe Enge des nordischen modernen Lebens. Mephistopheles sucht ihn mit seinen alten Lockungen zu födern. Die Stellung

eines Machthabers in einer großen, volkreichen Stadt, die Pracht und Wollust fürstlichen Reichtums, der Ruhm — das sind seine Pläne für Fausts letzte Jahre. Faust hat dafür nur ein verächtliches Achselzucken. „Genießen macht gemein.“ „Die That ist alles, nicht der Ruhm.“ Ein großes Werk beschäftigt seinen Geist. Er will ein bedrohtes Küstenland vor dem zerstörenden Ansturm des Meeres sichern. Zu diesem Zwecke muß wieder sein alter Freund der Kaiser aufgerufen werden. Es geht ihm nicht gut. Er hat sein Leben genossen und den falschen Reichtum, den ihm Faust verschafft, zur Verschwendung und Sorglosigkeit benutzt. Nun ist das Reich in Anarchie, ein Gegenkaiser aufgestanden, er selbst in höchster Gefahr. Faust ist es wiederum, der ihn daraus befreit. Wieder durch Mephistophelische Künste, „Trug, Zauberblendwerk, hohlen Schein“; alles aber eben „Kriegslist um Schlachten zu gewinnen“! Zum Lohn belehnt ihn der Kaiser mit des Reiches Strand. Faust beginnt sein ungeheures Werk, das Meer zurückzudämmen, ein neues Land für Millionen Seelen zu gewinnen. Auch hier fehlt Mephistopheles' zweideutige Unterstützung nicht. Gewaltthätig bricht die Unruhe des rastlosen Mannes in den Frieden eines alten Ehepaares, dessen Hütte mit dem frommen Glöckchen auf der Düne seine Aussicht, seine Unbeschränktheit stört. Alle bösen Gewalten des Lebens konnte er bannen, nur die Sorge nicht. Hohes Alter läßt ihn erblinden. Aber ungebrochen wirkt sein Geist. Ein Letztes, Höchstes steht vor seinen inneren Augen. Ein Sumpfland am Gebirge, das seine Errungenschaften beeinträchtigt, will er austrocknen, bewohnbar machen, zum Paradiese umgestalten. Schon sieht er im Geist das freie Volk auf freiem Grund, die Räume, die er vielen Millionen eröffnet, nicht sicher zwar doch thätig frei zu wohnen. „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch! du bist so schön! — Es kann die Spur von meinen Erdetagen nicht in Äonen untergehn! — Im Vorgefühl von solchem hohen Glück — genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.“

Es ist sein letzter. Mephistopheles nimmt ihn beim Worte. „Die Uhr steht still, der Zeiger fällt“, es ist die Zeit für Faust vorbei, wie er es sich verlangt hatte. Die Wette ist ausgetragen. Äußerlich dem Wortlaut nach zu Gunsten des Teufels. Wie wenig der inneren Bedeutung nach, darüber belehrt diesen die nun folgende übermächtige Apotheose Fausts, in der das alte mittelalterliche Motiv des Streits der Engel und Teufel um die Seele

des Sterbenden und die Himmelfahrt mit allem Bilderschmuck der Kirche zu der erhabensten und reinsten poetischen Wirkung ausgestaltet werden. Die Liebe von oben nimmt teil an des thätig Strebenden Erlösung. Die Teufel stürzen vor der wesensfremden Macht in die Hölle zurück; ihr Meister selbst, in dem das heilige Liebeselement zur unlauteren Flamme wird, steht acht- und machtlos. „Gerettet ist das edle Glied — der Geisterwelt vom Bösen." Die höchste Glorie der heiligen Jungfrau nimmt Fausts Unsterbliches auf. Eine Büßende, sonst Gretchen genannt, naht sich anschmiegend: „Neige, neige — du Ohnegleiche — du Strahlenreiche — dein Antlitz gnädig meinem Glück! — Der früh Geliebte — nicht mehr Getrübte — er kommt zurück!" Und die glorreiche Mutter, vor der sie sich im gleichen Gebete einst in schweren Erdentagen niedergeworfen hatte, spricht ihr zu: „Komm! Hebe dich zu höheren Sphären! — Wenn er dich ahnet, folgt er nach." Der mystische Schlußchor, der im Vergänglichen nur ein Gleichnis sieht, dem Unzulänglichen Bedeutung zuspricht und das Unbeschreibliche in Aussicht stellt, läuft in die Worte aus: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan."

Was war es für ein Mensch, der am 22. März 1832 in dem prunklosen engen Bürgerhause zu Weimar die Augen für diese Welt verschloß! Kein Leiden, keine Altersschwäche, der freie Entschluß dem Irdischen seinen Tribut zu zollen schien ihn hinwegzunehmen. Er war jung und geisteskräftig, wie in allen seinen Tagen. Noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens hatte der Siebziger den letzten Liebesfrühling erlebt, den er in der leidenschaftlichen „Elegie" aus Marienbad von 1823 ausklingen ließ, obwohl er einen Hymenäus daraus hätte gestalten können. Mit allen geistigen Interessen in lebendigster Fühlung, ergriff er noch mit jugendlichem Feuer Partei beim Vordringen seiner naturwissenschaftlichen Prinzipien in der Pariser Akademie 1830. Wie im Geiste, schien er auch im Leben ein überragender Gipfel werden zu sollen. Als einziger und mächtigster der erlauchten Geisterversammlung am Ufer der Ilm, die er in dem großen „Maskenzug" von 1818 noch einmal heraufbeschwor, lebte er fort in die staunende Nachwelt förmlich hinüber. Seine Genossen, zuletzt der älteste treueste Lebensfreund, der Großherzog, waren dahingesunken, er überlebte schon die zweite Generation wirkender Geister, den eigenen Sohn mußte er betrauern. Seine Schwiegertochter Ottilie

(geb. von Pogwisch) bereitete ihm zu Hause den sonnigsten Lebensabend. Sein Haus ward ein Wallfahrtsort, wie später sein Grab neben Karl August in der Fürstengruft von Weimar. Ein religiöses Moment mischt sich in die Verehrung des großen Dichters. Der Dichter, der den Namen verdient, ist ein Priester freien, reinen Menschentums. Keiner hat wie Goethe in dem Maße und unter schwierigeren Verhältnissen des hohen Amtes gewaltet. In immer enger, ärmlicher, zerstückter werdenden Bildungsformen hielt er den Sinn fest aufs Breite, Reiche, Einheitliche gerichtet. Er wagte es ganz und er selbst zu sein in einer immer zerrissener, eigensüchtiger und haltloser werdenden Zeit. Er wurde dadurch für alle Nachstrebenden ein Führer und Förderer zu einem Ziele, das weit über das künstlerische hinaus mit dem religiösen zusammenfällt. Er erzeugte auf eine ganz eigentümliche Weise den Glauben an reines Menschentum in und durch sich selbst in einem Augenblicke, wo der religiöse mißdeutet, verachtet, ja verketzert zu werden begann. Er erfüllte den höchsten Beruf der deutschen Litteratur, den Luther vorzeichnete. Das ist s e i n e e i g e n s t e T h a t. Wir schließen mit d i e s e n seinen Worten:

„Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
Der schwachen Thon zu solcher Ehre bringt;
Doch wenn ein Mann von allen Lebensproben
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt,
Dann kann man ihn mit Freuden andern zeigen
Und sagen: Das ist er, das ist sein eigen!

Denn alle Kraft dringt vorwärts in die Weite
Zu leben und zu wirken hier und dort;
Dagegen engt und hemmt von jeder Seite
Der Strom der Welt und reißt uns mit sich fort.
In diesem innern Sturm und äußern Streite
Vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:
Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet“

I. Namenregister.

II. Sachregister.

Inhalt.





